Münster 1936 No 4.1 Phil DiSS

Die religiösen Kräfte in der Malerei der deutschen Romantik

Dr. Wilhelm Vahle

Die religiösen Kräfte in der Malerei der deutschen Romantik

Die religiösen Kräfte in der Malerei
der deutschen Romantik

Die religiösen Kräfte in der Malerei der deutschen Romantik

Unter besonderer Berücksichtigung des Schrifttums der Künstler

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

Vorgelegt von
Wilhelm Vahle
aus Bocholt i. W.

Neunkirchener Zeitung, Neunkirchen-Saar

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juni 1929
Dekan: Herr Prof. Dr. Münscher
Referent: Herr Prof. Dr. Wackernagel

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis:

Einleitung 1

Der Rationalismus, eine Hauptursache der romantischen Bewegung 7

Das romantische Persönlichkeitsideal 9

Die romantisch-künstlerische Schau 12

Die Kunst als religiöse Aussage 18

Religiös-künstlerische Praxis 21

Runge als religiös-romantische Künstlerpersönlichkeit . . 26

Der romantische Begriff des Künstlerischen in seiner religiösen Vervollkommnung 33

Das künstlerische Werk 37

Anmerkungen

Literaturverzeichnis

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547221_0153

Einleitung

Dem Verfasser scheint es für das Verständnis der romantischen Kunst unbedingt notwendig, sich die religiösen Triebkräfte bei den Künstlern jener Zeit eindringlich zu vergegenwärtigen. Denn ohne die Kenntnis der Religiosität jener Künstler ist es unmöglich, die romantische Kunst in ihrer besonderen Eigentümlichkeit zu verstehen. Die romantische Religiosität ist in ihrer hohen Auffassung von der Kunst wie dem Leben überhaupt in einem solch starken Maße ein Wesensmerkmal romantischer Geisteshaltung, daß nur durch ihre Erfassung die Kunst jenes Zeitabschnittes ganz begriffen werden kann. Diese war den Romantikern ein Mittel zur Verherrlichung Gottes. Wer diese Ordnung der Werte nicht mit den Menschen der damaligen Zeit und ihrer Anschauungsweise in Verbindung bringt, wird dem Geistesgehalt jener Kunst nicht gerecht werden können.

Nichts lag dieser Kunst ferner, als in sich selbst ihren letzten Sinn zu suchen; sie wollte vor allem der Ausdruck einer neuen Haltung sein, die wußte um die Demut und den Glauben an Christus, und so war sie vielfach dem Wesen ihrer eigenen Zeit entgegengesetzt. Daher wurde sie schon von vielen Zeitgenossen nicht verstanden und nicht selten bitter angefeindet. Das gilt aber auch von manchen späteren Beurteilungen des romantischen Kunststrebens. Selbst das Deutscheste an der Romantik, ihre Geistigkeit und ihre Problematik, wurde infolge unvollständiger Kenntnis oder bewußten Nichtsehenwollens an ihr oft übersehen. Besonders die zur Mutterkirche konvertierten Künstler erfreuen sich selten einer geschichtlich gerechten Würdigung bezüglich ihres innergeistigen Menschentums wie ihrer Kunst.

In dieser Arbeit versuchen wir die romantisch-religiöse Geisteshaltung in ihrer männlich-deutschen Kraft und Innigkeit vor Augen zu führen. Wir hoffen, die Meister hier richtig verstanden zu haben und somit der Wahrheit nahe gekommen zu sein. Eine kurze Ueberschau des Quellenmaterials, welches zu vorliegender Arbeit hauptsächlich benutzt wurde, soll hier mit bibliographischen Einzelnachweisen folgen. Es wurden in erster Linie Briefe, autobiographische Notizen und Tagebuchblätter aus dem Nachlaß der Künstler herangezogen. Nur in zweiter Linie bedienten wir uns auch der späteren einschlägigen kunstgeschichtlichen Literatur.

Als erstes und wichtigstes Schriftwerk, das von weittragendstem Einfluß für die romantische Bewegung werden sollte, erschienen im Jahre 1797 die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“. Dieser „Klosterbruder“, dessen Name erst nach dem frühen Tode des Verfassers durch seinen Freund Ludwig Tieck bekannt gegeben wurde, war in Wahrheit ein

Göttinger Student von 25 Jahren, Wilhelm Wackenroder (1773—1798) mit Namen. Er war der Sohn eines völlig rationalistisch eingestellten preußischen Verwaltungsbeamten und studierte auf Drängen des Vaters Jura, trotz seines inneren Dranges zur Dichtung und Musik. In dem Büchlein der „Herzensergießungen" brachte er sein Sehnen zu den schönen Künsten ergreifend zum Ausdruck. Als ein Hymnus gefühlsmäßigen Kunsterlebens fand es weithin bereitwillige Aufnahme, besonders auch bei den jungen Künstlern.

Es bleibt das Verdienst dieses jugendlichen Kunstfreundes, die irrationalen Kräfte im deutschen Volke wieder entfacht und damit der Grundvoraussetzung romantisch-religiöser Geisteshaltung die Wege geebnet zu haben. Dieselbe Betonung des Gefühlsmäßigen werden wir weiter unten in den Schriften Phil. Otto Runges wiederfinden, wo sie zur Voraussetzung des Künstlerischen gemacht wird. Das allgemeine künstlerische Empfinden bei Wackenroder ist auf das engste verbunden mit einer erlebnismäßigen Umgestaltung im eigenen Menschen. So vermochte die Kunst Wackenroder zu einer großen Ehrfurcht vor dem Geschehen in Zeit und Raum und seiner sinnbildlichen Bedeutsamkeit anzuregen. Die Vermittlung neuer Lebenswerte durch das Kunstwerk war für ihn das Wesentliche. Er suchte aus der Dichtung und Geschichte der Kunst ein neues Drittes zu schaffen. Nicht so sehr der historische Zusammenhang, die entwicklungsgeschichtlichen Tatsachen, sondern die Verlebendigung des historischen Stoffes in seiner Vereinigung mit dem Persönlichen war ihm wesentlich. Das Anschauen der Kunstwerke sollte vermöge einer feinst-empfindenden menschlichen Seele letzthin die Gedanken der Ehrfurcht und der Pietät in dem Empfangenden wachrufen, den Menschen dazu gelangen lassen, „die Spur von dem Finger Gottes zu erkennen". Neben diesem Gedanken des künstlerischen Symbolismus finden wir in den „Herzensergießungen" schon die grundlegende romantische Ansicht, daß Kunst und Künstler, Leben und Werk in lauterer Harmonie ineinandergreifen müßten, ein Gedanke, der im Verlaufe der Entwicklung von großer praktischer Bedeutung werden sollte. Beides, meint Wackenroder bei der Betrachtung mittelalterlicher Werke, sei „in das Werk eines Gusses zusammengeschmolzen" worden und in dieser innigen, stärkenden Vereinigung ginge ihr Dasein (das der mittelalterlichen Menschen) einen desto festeren und sichereren Weg durch die flüchtige, umgebende Welt hindurch. Wir sehen: die wesentlichsten Voraussetzungen romantischen Persönlichkeitsstrebens wie romantisch-religiöser Haltung sind mit dem Buche Wackenroders schon gegeben.

Wertvolles Material bieten uns sodann von Friedrich Schlegel (1827—29) in Wien gehaltene Vorlesungen. Hier spürt man die Führernatur, den Mann, der die Zeichen der Zeit versteht und sich mit den Bestrebungen seiner Epoche auseinandersetzt. Er weiß um die Schärfe des heranwachsenden geistigen Kampfes und erwartet den Tag der Entscheidung, an dem alle Menschen „in Einer Liebe und in Einer Ordnung vereinigt sein würden" (7. Vorlesung). Die Kunst müsse der Wahrheit dienen und dürfe keineswegs von dieser abgeschieden oder gar ihr entgegengesetzt sein. Des sinnlichen

Reizes bedürfe sie nur zum Ausdruck des Lebens und zur äußeren Erscheinung, letzthin aber nur wegen jener höheren Bedeutung, die sie besitzt, nämlich Verkündigerin der Wahrheit zu sein. (12. Vorlesung). Friedrich Schlegel ist derjenige, der in der schon gekräftigten Zeit der romantischen Bewegung die Situation klar überschaut, der gewillt ist, alle kulturellen Kräfte einschließlich der Kunst in den Dienst der religiösen Wahrheit zu stellen. Der Dichterphilosoph baut den bei Wackenroder nur angedeuteten Gedanken von der Kunst als der gleichnishaften Andeutung des Ewigen bewußt weiter aus. Er versucht selbst die Grenzen nach dem allzu Irdischen in der Kunst abzustecken, nur ein Mindestmaß sinnlicher Reize fordernd, zu desto klarerem Ausdruck des Geistigen. So meint er bezüglich der Plastik in der schon angeführten 12. Vorlesung, es sei nicht die wirkliche Gestalt, sondern die Idee, die der Künstler im Sinne habe. Seine Ausführungen gipfeln in dem in der Romantik geradezu zum Programm gewordenen Schlagwort: Alle Kunst ist symbolisch.

Die Brüder Boisserée mit ihrer der altdeutschen Malerei zugewandten Sammeltätigkeit und ihren Aeußerungen über die Kunst seien nur genannt. Im Jahre 1811 gab Sulpiz Boisserée einen brieflichen Abriß seiner kunstgeschichtlichen Ideen heraus.

Schon vor dem Auftreten der Boisserée liegt das Schrifttum Philipp Otto Runges (1777—1810), des Führers der norddeutschen Romantik. Seine in dieser Arbeit angeführten Briefe und sonstigen Aufzeichnungen stammen sämtlich schon aus dem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts. Das reiche, in Briefen an Braut, Geschwister und befreundete Menschen zum Ausdruck kommende Gedankengut Runges füllt zwei stattliche Bände, die sein Bruder dreißig Jahre nach des Schreibers Tod veröffentlicht hat (1840). Schon rein stilistisch gibt sich die ungeheuere Erlebnisfähigkeit des Malers zu erkennen, indem er die grammatischen Zeiten nicht immer festhält, sondern ganz unvermittelt in die Gegenwart übergeht und den Leser somit fast gewaltsam in die Unmittelbarkeit seines Erlebnisses hineinzieht. Fast zu allen Grundproblemen romantischer Weltanschauung nimmt Runge Stellung. Wie bei Wackenroder erfahren wir auch bei ihm von einem überaus starken Fühlen. Mit unerschöpflicher Kraft weiß der Künstler uns immer neue Seiten seines Naturerlebens aufzuzeigen, die Farbenpracht des Himmels, der Sonne, der Tautropfen, Gräser und Blumen zu übermitteln oder die organische Form in ihrer zartesten, feinsten Wirkung uns nahe zu bringen. Manche Partien seiner zahlreichen Briefe zeugen von einer unerhörten Naturinbrunst. Zu dem Naturdurchdrungensein Runges gesellt sich die Kraft zu gleichnishafter Gestaltung. Ihm genügt nicht allein die natürliche Darstellungsweise. Er erstrebt eine letzte geistige Zusammenfassung des Erlebens in einer „höchsten Komposition". Oft berührt der Künstler in seinem Schrifttum dieses Problem seiner künstlerischen Haltung. Seine Schau, die ihn letzthin zwingt, allen Erscheinungen in der Natur eine symbolische Bedeutung beizulegen, läßt ihn folgerichtig zu dem Gedanken der Allmacht Gottes gelangen. Dieser wird für ihn zum eigentlichen Grund und Sinn alles Kunstschaffens, indem

er in dem Menschen die Liebe entzündet, ohne die kein Kunstwerk geschaffen werden kann. Er allein vermag auch den Künstler zur Wahrhaftigkeit im praktischen wie künstlerischen Tun zu bewegen. Nicht unerwähnt lassen möchten wir auch die liebevolle, gütige Art, mit der der Künstler seinen Mitmenschen gegenübertritt, die Herzensbildung des Menschen Runge. Jede Seite seiner Briefe ist voll von Beispielen dieser Art. Seine Grüße, seine Bitten, seine Zuneigung, selbst sein Haß äußern sich in der schönsten menschlichen Form. Die persönlichsten, kleinlichsten Dinge erscheinen bei ihm in eine höhere Sphäre erhoben. Somit tritt uns in dem Schrifttum Runges ein Mensch und Künstler von seltener Vollendung und Liebenswürdigkeit entgegen, ein künstlerischer Christ und christlicher Künstler, wie es nicht viele in der Kunstgeschichte gegeben haben mag.

Wie sehr die Probleme der Landschaftsmalerei in der damaligen Zeit durchdacht wurden, zeigen uns sodann die Briefe von Carus (1789—1869), die in den Jahren 1815—24 geschrieben wurden. Infolge seiner naturverbundenen Anschauungen war Carus von großem Einfluß auf Maler wie Friedrich u. a. Trotz ihres spekulativen Einschlags sind seine Darlegungen von seltener Gefühlsinnigkeit. Er geht davon aus, daß die Kunst mit ganzer Seele umfangen werden müsse. Ohne innere Erregung des Gemütes sei alle Kunst tot. Wie bei Wackenroder, Runge u. a. finden wir auch bei ihm eine gesteigerte Empfindungskraft. Durch kaltes Zusammenrechnen von Kontrasten und Verstandesbegriffen, heißt es an einer Stelle, würden nur poetische Krüppel ans Licht gezogen. Die Welt fortzupflanzen, seien alle vernünftigen Diskurse unvermögend, durch sie komme kein Kunstwerk zustande. Bezeichnend für das Denken des Carus ist folgender Satz: „Wer belebte mit aller Wissenschaft auch nur die kleinste Milbe?". Weil er die Kunst vom Seelischen her zu begreifen sucht und sie zutiefst als Auswirkung menschlicher Erregungen und Gefühle betrachtet, so kann ihm, wie weiter unten ausgeführt ist, der schlichte Name „Landschaft" nicht mehr genügen. Er forderte statt dessen die Bezeichnung „Erdlebenbild", die ihm organischer, mit dem innersten Wesen dieser Kunst zusammenhängender und weniger „handwerksmäßig" erscheint. Somit gibt sich auch er als ein Vertreter des Gefühlsmäßigen in der Kunst zu erkennen. Er war, wie oben schon angedeutet, einer der Begründer jener romantisch-religiösen Kunstweise, die besonders im deutschen Norden zu großer Bedeutung gelangen sollte.

Wir gehen jetzt über zu den Nazarenern, die bekanntlich eine andere Hauptströmung in der romantisch-religiösen Bewegung darstellen. Vor allem ist es das Schrifttum Friedrich Overbecks (1789 bis 1869), das die Intentionen jener Gemeinschaft klar erkennen läßt. Neben der in der Howittschen Biographie mitgeteilten großen Anzahl von Briefen aus den Jahren 1808—65 war vor allem das ebenfalls dort abgedruckte „Vermächtnis an junge Künstler" aus dem Jahre 1866 für uns von besonderem Wert. Bei keinem der Romantiker zeigt sich eine so völlig verkennende und ungerechtfertigte Beurteilung in der neueren Kunstliteratur wie bei Overbeck. Man hält für nur sentimental, was höchste männliche Kraft und Energie

bewirkte, für süßlich und weich, was wahrhaft und ehrlich aus einer zarten, inneren Ausgeglichenheit und einer langjährigen Selbsterziehung erwuchs. Die Briefe Overbecks lesen sich wie ein im besten Sinne erbauendes, völlig gesundes und warmherziges Buch, in welchem die menschlichen und christlichen Tugenden einen vollkommenen Ausdruck fanden. Sie sind ein unentbehrliches Dokument für die Erkenntnis der Grundprinzipien der nazarenischen Kunstrichtung. Man versteht die seltene Verehrung und Hochachtung, die der Künstler schon bei Lebzeiten, selbst seitens seiner Gegner, genoß. Zahllos sind die Stellen, aus denen seine Liebe zur Menschheit, sein unerschütterlicher Glaube an die Güte Gottes, seine ungewöhnliche Bescheidenheit und seine zarte Zuneigung zu Verwandten oder Freunden hervorgehen. Eine starke Frömmigkeit wie ein heiliger Unwille über die heidnischen Modernisierungsbestrebungen in Kunst und Leben seiner Zeit sind ihm eigen. Gleich einem Runge oder Rethel ist dem Meister der sittliche Ernst des Künstlers selbst die Grundvoraussetzung aller wahren Kunst. Manche Briefe zeigen uns, mit welcher Ausdauer er sich zu einer solchen sittlichen Persönlichkeit erzog. Hier finden wir nichts von jener Verwaschenheit und weibischen Unselbständigkeit, die man unserem Meister so gerne andichtet. Er war im Gegenteil ein Mensch von ausgeprägter Eigenart, der in der Erkenntnis seines Zieles eindeutig und gradlinig seinen Weg ging. Daß dem Meister auch innere Kämpfe nicht erspart blieben, geht gleichfalls aus manchen Briefstellen hervor. Das Verhältnis von Religion und Kunst besteht für Overbeck in der Abhängigkeit der Kunst von der Religion. Diese Haltung offenbart sich vorzüglich in jenem Vermächtnis für junge Künstler, wo er die Aufgabe der Kirche gegenüber der Menschheit klar umreißt und aus diesem Verhältnis die Abhängigkeit der Kunst von der Religion herleitet. Gleich der Kirche müsse auch die Kunst dem Heile der Menschen dienen.

Ueber Peter von Cornelius (1783—1867) orientiert die umfangreiche Briefauswahl bei Förster. Diese Briefe stützen im wesentlichen unser Urteil über den Künstler und Menschen Cornelius. Im Gegensatz zu Overbeck besitzt dieser Meister eine betont kämpferische Gläubigkeit. Er vermochte nicht wie jener seine eigenen Wünsche so gänzlich hinter die ihm gestellten Aufgaben zurückzusetzen und erging sich nicht selten in überraschend subjektiven Wendungen über religiöse Dinge, doch ist ein ehrliches Ringen um die Glaubenswahrheiten bei ihm festzustellen, wie es uns auch bei Richter begegnen wird. Cornelius ist eine Persönlichkeit, die uns zeigt, daß auch ein stark subjektives Erfassen objektiver Glaubenswerte künstlerisch von Nutzen sein kann. Er ist außerdem einer der weitherzigsten Meister der Romantik hinsichtlich des künstlerischen Gegenstandes. Entgegen der Meinung vieler Zeitgenossen ist für ihn die religiöse Kunst unabhängig von einem bestimmten Darstellungsinhalt.

Auch Schnorr von Carolsfeld (1794—1872) ist, wie aus dem von seinem Bruder Franz herausgegebenen Buch über des Künstlers Ziel und Streben hervorgeht, dem religiös-künstlerischen

Ideal verpflichtet. Seine italienischen Briefe aus den späteren zwanziger Jahren beleuchten diese seine Haltung.

Joseph Führich (1800—1876) schrieb italienische Reiseberichte (Ende der zwanziger Jahre), in denen er hin und wieder Stellung nimmt zu den künstlerischen Problemen der Zeit. Man solle dem Leben und der Kunst der mittelalterlichen Meister nachstreben, sich vor hohlem Prunk hüten und in Erkenntnis der Geschichte der Zeiten wie des eigenen inneren Menschen das hohe Ideal einer religiösen Kunst verwirklichen.

Das Schrifttum Alfred Rethels (1816—1859) zeugt von einer kraftvollen Persönlichkeit. Viele Briefstellen kennzeichnen den Meister als einen Mann, der in nicht mißzuverstehender Weise die Aufgabe der christlichen Kunst umrissen hat. Rethel ist der heroische Ethiker, der mit seiner Kunst einen „durchaus moralisch streng sittlichen Einfluß" auf die Bildung der Mitmenschen ausüben will. Nur ein entsprechendes Leben bewahre den für diese Aufgabe nötigen Ernst. Ein Künstler müsse die Ahnung des Göttlichen in sich tragen. Schon für Wackenroder war die Ahnung des Ewigen der Wesenszug eines wahrhaft künstlerischen Geistes. Wir finden Rethel auf derselben Linie. Die Kunst sei nicht um ihrer selbst willen da, sie gehöre „unmittelbar zum nächsten Gefolge der christlichen Religion". Der Meister ist überzeugt von der notwendigen und segensvollen Einheit von Religion und Kunst. Auch für ihn ist die Kunst das Mittel zur Darstellung religiöser Vorstellungen und Geschehnisse.

Der Künstler Phil. Veit (1793—1877) hielt in den fünfziger Jahren und später 10 Vorträge über die Kunst. Besonders wichtig erscheinen seine Gedanken über den damaligen Kunstbetrieb. In der übergroßen Ausbildung der nur künstlerischen Fähigkeit liegt nach seiner Ansicht nicht die wahre Kunst. Auch müsse diese mit der Natur in lebendiger Verbindung stehen. In seinem zweiten Vortrage spricht er davon, daß der Künstler aus dem Gewöhnlichen, Alltäglichen die Spuren einer höheren, unverderbten Gestaltung herauslesen müsse; dieses Auffinden des Edleren in der von ihr ursprünglichen Herrlichkeit herabgesunkenen Natur bilde den Begriff des Schönheitssinnes. In seinem neunten Vortrag heißt es, die eigentliche Kunst sei die Wiederherstellung des Gottesbildes in der eigenen Seele. Dieses sei wohl streng genommen allein die wahre Bildung.

Eduard von Steinle (1810—1886) steht den bisher angeführten Gedanken seiner künstlerischen Vorläufer und Zeitgenossen ebenfalls nahe. Der Titel des dritten Vereinsheftes der Görresgesellschaft (für 1890) „Eduard von Steinle und August Reichensperger in ihren gemeinsamen Bestrebungen für die christliche Kunst", herausgegeben von dem Bruder des Künstlers, spricht für sich. In einem seiner späteren Briefe heißt es: „Das Beste in der Kunst ist die Zeit, in der man sich, in ihr gleichsam untergehend, beschäftigt. Was da unter uns aufgeht, ist die Güte Gottes. Es sind aber gar wenige Menschen, welche die Kunst von solchem Standpunkt aus ansehen . . ." (II, a. a. O. 349). Diese eine Stelle mag die religiöse Einstellung des Meisters bezeugen.

Ludwig Richter (1803—1884), um mit ihm zu schließen, hinterließ ein umfangreiches Buch seiner Erinnerungen. Hier erfahren wir, daß auch in der Spätromantik die Ideen der Frühzeit nicht erloschen waren. In diesen Aufzeichnungen eines Künstlers, der seine Kraft größtenteils in den Dienst des Religiösen stellte, finden wir das langjährige Ringen einer Persönlichkeit, die eine unstillbare Sehnsucht nach Wahrheit in sich trägt, zum Ausdruck gebracht. Der „Heimwehgedanke", die Sehnsucht nach Erlösung und Frieden in einem lebendigen Glauben an den Gottessohn, zieht sich, wie durch das künstlerische Werk Richters, so auch durch dieses Buch seiner Lebenserinnerungen. Den katholisch Geborenen, der jedoch viele Jahre hindurch der Kirche fernstand, ließ der Gedanke an die Ewigkeit und seine stete Verlebendigung in der kirchlichen Gemeinschaft nicht los. Aber erst an seinem Lebensende fand er den Weg zurück. Für die kirchliche Liturgie hatte der Meister kein Verständnis. Er lehnte sie als „römisch" ab. Sein ganzes Leben hindurch aber bemühte er sich ernstlich und ausdauernd um ein inneres lebendiges Christentum, welches die ganze Person durchdringen und in Werken stiller Liebe sich äußern müsse. Für seine Liebe zu Christus weiß der Meister Worte zu finden von seltener Schönheit und Innigkeit. In der Durchgeistigung der Natur und der Darstellung menschlicher Geschehnisse, die ihm als Gleichnis der Wirksamkeit Gottes gelten, sah er sein künstlerisches Ideal. Durch seine Kunst suchte er sein Gotterleben in der Natur seinen Mitmenschen zugänglich zu machen. Sein Talent war ihm ein Mittel zur Erbauung. Alle in vorliegender Arbeit angeführten Merkmale einer romantischen Künstlerpersönlichkeit sind auch bei ihm nachzuweisen. Neben einer vorwiegend auf Empfindungen beruhenden, Gott und die Natur ergreifenden Erlebnisfähigkeit, einem ehrlichen Streben nach künstlerischer Wahrheit und Schönheit, wird uns vor allem die innere Problematik des Menschen Richter in seinen Lebenserinnerungen nahe gebracht. Aus seinem künstlerischen Werk allein ist auch er nicht ganz zu begreifen.

Zur Vervollständigung des aus den hinterlassenen Schriften der Künstler gewonnenen Materials konnten für die nachfolgende Darstellung auch einige sinnverwandte Aeußerungen der romantischen Dichter verwertet werden. Die gleich gerichtete Gesinnung, die Dichter und Künstler jener Generation eng verbunden hielt, gehört mit zu den Merkmalen der Romantikerzeit als der letzten noch im wesentlichen einheitlich gestimmten Periode deutscher Kunst.

Der Rationalismus, eine Hauptursache der romantischen Bewegung.

Nicht nur aus dem ästhetischen — dies sei gesagt im Widerspruch zu Vogt-Koch [1]) — sondern aus einem allgemeinen und tieferen, nicht zuletzt auch religiösen Gegensatz gegenüber der Aufklärung erwuchs die Bewegung der Romantik, da der ganzheitlich ausgerichtete Mensch es auf die Dauer nicht erträgt, daß nur eine Eigenschaft, der bloß analysierende und kritisierende Verstand auf Kosten aller übrigen, vor

allem der erlebnismäßigen Kräfte ausgebildet und praktiziert wird. [2]) Diese Entwicklung hatte neben dem zunehmenden Verfall der Weltanschauung, dem Gegeneinander im Bereich der Geistesgeschichte, der Rationalisierung der Wissenschaften und der Betonung der bloß „praktischen Vernunft" natürlicherweise auch eine gefährdete Situation der Kunst heraufgeführt, die die Pflege einer kühlen Idealität des Geistes keineswegs beheben konnte. Und so gab die Kunst als Ausdruck des mehr oder minder rationalisierten Gesamtlebens ein beklagenswertes Zeugnis des „aufgeklärten" Ungeistes der Zeit. Seit längerem schon diente sie zunehmend der Verherrlichung des Individuums und suchte schließlich, entsprechend der verstandesmäßigen Vereinseitigung auf allen Gebieten, mehr und mehr den Sinn in sich selbst. Die Kunst, deren Inhalte ehemals aus ganzheitlicher Schau heraus geschaffen wurden, an deren Zustandekommen das Gottesbewußtsein, die „In-Existenz" im Ewigen des ganzen Volkes teil hatte, sie wurde vielfach zu einem nur mehr wissenschaftlichen Experiment oder zu einer Vergegenwärtigung vergangener Idealitäten.

Gegen diese unkünstlerische, weil letzten Endes lebensfeindliche Entwicklung [3]) machte nun eine Reihe kraftvoller Naturen entschieden Front. Sie erkannten den Rationalismus als das allgemeine Zeitübel. [4]) Sie wurden wirksam in Wort, Schrift [5]) und Bild [6]) und wurden so der Kern der neuen Bewegung, die die Wahrheit des Goethewortes erkannt hatte: „Die Geisterwelt ist nicht verschlossen, dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot".

In weiten Kreisen [7]) wurde die neue Haltung zudem durch die 1797 erschienene Schrift von Wilhelm Wackenroder „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", wie schon erwähnt, ungemein gefördert. Hier las man, daß ein an sich löblicher Eifer für die Wahrheit Irrtümer hervorgebracht habe. Man suche die Geheimnisse des Himmels aufzudecken und in irdische Beleuchtung zu rücken. Man stoße die dunklen Gefühle von denselben aus der Brust. Der schöpferische Weg hingegen bestünde in der Pflege eben dieser Gefühle. Denn diese eilten der klaren Erkenntnis oft voraus und bereiteten die Hingabe an die innere Ahndung [8]. Diese und ähnliche, dem einseitigen Verstandeskult der Zeit gegenüber nun ihrerseits stark betonten Gefühle wichen jedoch innerhalb der Bewegung bald klareren Formulierungen. Im „Athenäum", einer von den Brüdern Schlegel u. a. 1798—1800 herausgegebenen Zeitschrift, finden wir beispielsweise schon die klare Erkenntnis, die Religion sei nicht ein Teil der Bildung, sondern . . . das Höchste, schlechthin Ursprüngliche. [9]) Ebenso lassen Sätze wie: „Wenige wissen das Geheimnis der Liebe, fühlen Unersättlichkeit und ewigen Durst" [10]) nicht nur auf eine antirationalistische Einstellung, sondern auch auf die Ueberwindung einer bloß „ahndungsvollen" Lebenshaltung schließen. Es erwachte eine starke Sehnsucht nach jenen Werten, die klar und unfaßbar zugleich, dem Verstande und der Empfindung in gleicher Weise genügen. „Ein frisch einströmendes Leben konnte so in seinem kraftvollen Fluten nicht mehr behindert werden". [11])

Das romantische Persönlichkeitsideal.

„Der Künstler muß in sich einen tieferen Raum haben und die Elemente der Welt in sich zu erkennen und zu ergründen suchen". [1]) Dies ist eine wesentliche Erkenntnis Phil. Otto Runges. Für ihn sind die innere Erkenntnis des Göttlichen und des Weltgeschehens, das Wachsen an Aufgeschlossenheit und Erlebnisbereitschaft und die damit notwendig verbundene ausgeprägte Schulung aller unserer Fähigkeiten die wesentlichen Voraussetzungen jedes echten Menschentums, besonders aber des Künstlers. Der Maler trifft sich in seiner Anschauung mit dem Dichter seiner Zeit, denn Novalis sagt [2]): „Sinn ist Werkzeug, Mittel. Ein absoluter Sinn wäre Mittel und Zweck zugleich. Jedes Ding ist das Mittel, es kennen zu lernen, es zu erfahren oder auf es zu wirken" oder [3]): „Wir müssen unseren Körper zum allfähigen Organ auszubilden suchen". Nicht selten finden sich bei ihm Anklänge an den neben Görres vielleicht befähigsten Geist der Bewegung, Friedrich Schlegel. So, wenn er (Novalis) sagt [4]): „Es ist Zeit, daß es Ernst damit werde, daß der Geist erwache und den verlorenen Zauberstab wieder ergreife", ein Wort, das Schlegel hernach unter seine „Ideen" aufgenommen hat. Bei dem regen Gedankenaustausch innerhalb der Bewegung ist übrigens nicht immer zweifelsfrei festzustellen, wer der Urheber der Formulierung ist. Es kam überhaupt in jener Zeit nicht so sehr darauf an, woher die Bausteine genommen wurden, vielmehr darauf, was mit ihnen gemacht wurde, ein für die Skizze des romantischen Persönlichkeitsideales nicht unwesentliches Merkmal, darüber hinaus ein Anzeichen aller hochgesinnten Epochen. Bei Fr. Schlegel finden wir das in diesem Zusammenhang tiefe Wort von dem Geist als dem ursprünglichsten Sinn, von dem alle anderen abgeleitet seien [5]). Damit ist ein Persönlichkeitsideal aufgestellt, das trotz der Sorge für die Gesamtausbildung der Kräfte den bestimmenden Geist zum Hauptprinzip des Menschen macht. Dies sei betont gegenüber der vielfach vertretenen Ansicht, die dem romantischen Menschen in der Hauptsache nur das Gefühl zubilligt. [6]) Die Beherrschung des Tuns durch den Geist gilt als das Grundgesetz der romantischen Persönlichkeit: „Willkürliche Glieder sind Sinne im strengeren Sinn. Bildung der Seele ist das wichtigste Unternehmen". [7])

Mit der Vergeistigung der allumfassend ausgebildeten Kräfte verbindet das romantische Ideal das Erfassen der ganzen Welt. Je mehr der Künstler imstande sei, in das Geschehen einzudringen [8]), desto mehr vermöge er sich dasselbe nutzbar zu machen, in das Künstlerische überzuleiten und dieses wie sich selbst in jene Zusammenhänge einzuordnen. So ist der im romantischen Sinn verwandelte und verwandelnde Geist in der Lage, eine Welt gewissermaßen aus sich hervorzubringen [9]), d. h. Zusammenhänge zu schauen und zu gestalten, die dem weniger gebildeten Geiste unzugänglich und somit — für ihn — scheinbar nicht existierend sind.

Die erlebnismäßige Empfindung des Zusammenhangs der Welt [10]) ist demnach ebenfalls ein Ziel romantischen Persönlichkeitsstrebens. Dies gilt auch noch für die Spätromantiker [11]): Wer den

Sinn und Geist des Ganzen erfaßt habe, meint Richter, der werde für das Einzelne die rechte Art und Stelle leicht zu finden wissen. Uebrigens klingen auch bei Goethe, dem späteren Zeitgenossen der ersten Romantiker, ähnliche Gedanken an; ja, man kann die Hingabe an die Schöpfungsgeheimnisse, das Gespür für den Zusammenhang, das Verwobensein der Natur als ein, wenn nicht das Grundelement seiner Weltanschauung ansprechen, ohne welches sein dichterisches Werk nicht denkbar ist. Nicht von ungefähr wurde daher Goethe zunächst von den Romantikern geehrt als einer, in dem oben angedeutete Eigenschaften verwirklicht seien. Schon Runge fragte in der gleichen Hinsicht [12]): „Entsteht nicht ein Kunstwerk in dem Moment, wann ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum verspüre?" Aber auch im gesamten späteren Schrifttum der romantischen Dichter und Künstler ließen sich zahllose Stellen anführen, die für jenes „kosmische Organ", wie wir es nennen möchten, bezeichnend sind.

Das unbedingte Streben nach Wahrheit und Wahrhaftigkeit, nach rechtem Erkennen und dem entsprechenden Handeln und Gestalten aus dieser Erkenntnis heraus darf als eine weitere Eigenschaft romantischer Gesinnung gelten. [13]) Von Friedrich Overbeck ist bekannt, daß er jene Zunftgenossen besonders achtete, bei denen Denkweise und Tun in Einklang standen. Als Mensch und Künstler war er selbst ein Beispiel dafür, daß die Gesinnung und das Werk eine unauflösliche Einheit bilden müssen. Im gleichen Sinne sagt Richter [14]), daß nur wirkliche Tatsachen, . . . das Leben selbst uns dem Göttlichen entgegenführen. „Ein guter Künstler muß auch ein guter Mensch sein. Wer der Wahrheit die Ehre gibt, der findet auch für sich die wahre Ehre" [15]). Aehnliche Aeußerungen finden sich zahlreich bei ihm.

Auch ist die Fähigkeit der liebenden Hingabe [16]) ein Wesensmerkmal der romantischen Persönlichkeit. Bezeichnend dafür ist die Zuneigung [17]), die die Hauptträger der Bewegung vielfach einander zuteil werden ließen. Man fühlte sich zugehörig zu einer Gemeinschaft und stand mehrfach auch unbekannterweise mit einander in regem Briefwechsel [18]). Mit welcher Geneigtheit man einander hingewandt war [19]), kann aus folgenden Zeilen Runges ersehen werden. Er habe sich [20]), schreibt der Künstler, von Jugend auf danach gesehnt, Worte zu finden, oder Zeichen oder irgend etwas, womit er sein innerstes Fühlen andern deutlich machen könne. Er habe gedacht, wenn sich auch niemand für sein Gefühl sonderlich interessiere, so müsse der andere Aehnliches doch auch in sich haben. Habe man sich das aber einmal gesagt, so spüre man die Bewegung des Gemütes, wenn man sich sehe. Dieser Gedanke aber sei ihm wertvoller gewesen als mühsame Wissenschaften.

Diese zarten und so durchaus deutschen Empfindungen übertrug man vom Menschen auch auf die Natur [21]). Den schönsten Ausdruck gemüthafter Naturhingegebenheit finden wir wiederum bei Runge, wenn er schreibt, allenthalben sei Liebe in uns und um uns. Sie blicke uns aus jeder Blume und jeder Farbe, hinter allen Zäunen und Büschen, und bis zu den fernsten Sternen versteckt und freund-

lich in die Augen [22]). In die Natur möchte man eindringen [23]). Aber zum Ewigen, zu Gott trug letzthin die Sehnsucht den romantischen Geist. Man vergleiche Runges, Cornelius', Richters, Overbecks, Steinles u. a. Aussprüche über die Liebe zu Gott und Welt, Leben und Menschen und man ist erstaunt über ein solches Ausströmen menschlicher Kraft und Tugend.

Daß den Menschen dieser Bewegung ein ausgesprochener Hang zur Ganzheitlichkeit eignete, ist aus dem bisher Gesagten schon ersichtlich. Sie fand bei einzelnen ihrer Vertreter eine auch heute wieder recht aktuelle Formulierung. Eine Gefahr in Hinsicht auf eine gewisse Relativierung der Werte kann dabei nicht übersehen werden. Aber es muß bei einer objektiven Beurteilung des romantischen Universalismus die Frontstellung gegenüber dem spezialisierten und spezialisierenden Rationalismus beachtet werden. Auch scheint es uns, wie stets, so erst recht bei den Romantikern, gefehlt, einzelne Aussprüche zu sehr für sich zu bewerten. Die treffendsten Formulierungen universalistischer Art brachte neben Runge, Cornelius, Görres und Hölderlin besonders Novalis. Man müsse nicht unbedingt Eines tun, schreibt er, sondern gleichzeitig zu den verschiedensten Dingen bereit sein. Derjenige, der nur einen Menschen liebe, vergesse darüber leicht die übrigen. Wer hingegen mehrere liebe, gelange in ein richtiges Verhältnis zu allen. Dem Künstler hätten ein weiter Kreis von Menschen und mannigfache Begebenheiten gegenwärtig zu sein. Dann bilde sich die großartige Gegenwart des Geistes, die durch wohltätige Assoziation stärkt und in die helle Stimmung einer besonnenen Tätigkeit versetzt [24]). Gefährlich wurde diese, an sich positive Haltung, wenn sie sich zur sogenannten „romantischen Ironie" wandelte. Man begeisterte sich dann infolge des mitunter mangelnden Willens zum aufbauenden Denken, durch die Infragestellung aller Werte und Ordnungen und verlassen von der Kraft seiner tiefsten Ahndungen am vermeintlichen „klaren Bewußtsein der ewigen Agilität des unendlich vollen Chaos" [25]).

So war dann die Grenze erreicht, wo die Romantik Gefahr lief, die „harmonisierende" Persönlichkeit absolut zu setzen und trotz aller Befähigung und Aufgeschlossenheit in der ihr eigentümlichen Begrenzung nicht die Kraft fand, die Ordnung der Schöpfung stärker zu empfinden als ihre „chaotische" Bewegtheit. Es ist vielleicht bezeichnend, daß die darstellenden Künstler im Gegensatz zu einem Teile ihrer literarischen Freunde, wohl aus der ihnen eigenen Abneigung gegenüber der bloßen Abstraktion, dieser Gefahr, obwohl sie sich z. T. mit ihr auseinandersetzten, nicht erlagen. Aber es ist rühmlich, daß die hervorragendsten Geister der Bewegung (Cornelius, Görres, Fr. Schlegel, Novalis und auch ein so tiefer und abgeschlossener Geist wie Hölderlin) aus der „ironisierenden" Haltung hinfanden zur Ehrfurcht vor den Geheimnissen der Schöpfung und — ihrem Schöpfer.

Aus der so zurückgeführten und auf ihre letzte, „einige" Kraft, das lebendige Gottesbewußtsein, ausgerichteten romantischen Persönlichkeit konnte dann auch jene gewaltige Absage an den Rationalismus erfolgen, die uns im Erbe Hölderlins erhalten blieb: „Man

muß . . . schon verständig sein, noch ehe ein reif Gefühl in einem ist . . . man muß vernünftig, zum selbstbewußten Geiste werden, ehe man Mensch, zum klugen Manne, ehe man Kind ist; die Einigkeit des ganzen Menschen, die Schönheit läßt man nicht in ihm gedeihen und reifen, ehe er sich selbst bildet und entwickelt . . . Aber aus bloßem Verstand ist nie Verständiges, aus bloßer Vernunft ist nie Vernünftiges gekommen. Verstand ist ohne Geistesschönheit wie ein dienstbarer Geselle . . . des Verstandes ganzes Geschäft ist Notwerk. Vernunft ist ohne . . . Herzensschönheit wie ein Treiber . . . Leuchtet aber das Göttliche . . . der strebenden Vernunft, so fo(r)dert sie nicht blind, und weiß, warum, wozu sie fo(r)dert“ [28]).

Die romantisch-künstlerische Schau.

In ihrer entschiedenen Abwendung vom Rationalismus — wie oben gezeigt — kennzeichnet sich die neue Haltung durch das Streben nach einer ganzheitlichen Lebensschau und Lebensweise. Gleichzeitig verbinden sich diesem Wollen ein starker Zug zur Vergeistigung und ein feines Empfinden für die unberechenbaren Kräfte, die in der Schöpfung wirksam sind. Die Wechselwirkung von Erleben und Wissen fand ihre bewußte Pflege. So ergab sich eine hochgradige Empfindsamkeit, die allerdings, Mystizismen nicht immer vermeidend, zu einem anderen Teile zu sehr mit Gedanken befrachtet war, als daß sie für weite Kreise hätte fruchtbar gemacht werden können. Doch stellte man sich klare Zielsetzungen, verlebendigte von sich aus die z. T. zu lebensfernen philosophischen Systeme der Zeit [1]), erkannte von einer ganzheitlicheren Sicht aus die Vereinseitigungen theoretischer und praktischer Art, an denen schon jene Zeit nicht mehr arm war, und suchte das Wesen der einzelnen Lebensgebiete in Bezug auf sich selbst und in Beziehung zueinander tiefer als die jüngste Vergangenheit zu erfassen.

So glaubte man in den verschiedenen Betätigungen des Menschen eine verschiedene Auswirkung des Gottesbewußtseins zu sehen, wie es überhaupt wesentlich ist, daß man das Wissen von Gott wieder zur Grundlage und zum letztlichen Sinn des Lebens machte. Im höheren Geistesleben sah man eine doppelte Richtung. Man konstatierte im Menschen das Bestreben, das Mannigfaltige in Natur und Vernunft auf die ursprüngliche göttliche Einheit zurückzuführen oder aber die innere Einheit durch äußere Mannigfaltigkeit darzustellen. Dies sei die Aufgabe der Kunst, jenes die der Wissenschaft. In der Wissenschaft fühle sich der Mensch in Gott, in der Kunst fühle er Gott in sich [2]).

Nach romantischer Anschauung müssen also die Kräfte der Natur in der Kunst sichtbar werden. Der Betrachter soll vor dem Kunstwerk hineingezogen werden in den Kreis des geheimnisvollen Naturlebens und dann erst erweitere die Kunst den Geist des Menschen; fühle er in ihr den waltenden Geist der Schöpfung. Gleichzeitig spüre er aber auch, wie die Kunstgestalt der gestaltenden Kraft des Menschengeistes selbst ihr Dasein mit verdanke [3]).

Mit Obigem ist schon die ganze Problematik der romantisch-künstlerischen Schau und gleichzeitig ihre Entwicklungsmöglichkeit gegeben. Religiös gesehen wird man entweder in einem metaphysischen Schwebezustand pantheisierender Art verharren oder bei ungeschwächten Kräften des Gefühls, des Denkens und des Willens in einer letzten Auseinandersetzung mit dem Seinsurgrund zu einem transzendentalen Gottesbewußtsein vordringen. Dies war der Weg der führenden Köpfe der Bewegung. Je nach erfolgtem Entscheid wird man dann auch die Kunst entweder als einen mehr kosmisch- oder subjektbedingten Ausfluß des Göttlichen oder nur als eine Symbolisierung ewiger Werte ansehen.

Es ist zweifellos eine gewisse pantheisierende Strömung im Geistesleben der Romantik festzustellen. Doch ist diese Weltanschauung nicht als ein Hauptbestandteil der Bewegung anzusprechen, da sie von ihren wesentlichen Trägern überwunden wurde. Der Glaube, im Naturerleben am Göttlichen unmittelbar teil zu haben und durch die Kunst vom Göttlichen unmittelbar mitzuteilen, der übrigens meistens mehr oder minder undeutlich im Schrifttum der Zeit anklingt, weicht innerhalb des romantischen Künstlerkreises bald einer klaren Auffassung vom Göttlichen und seiner bloß mittelbar möglichen künstlerischen Andeutung. Der Pantheismus bestimmte weder die malerischen noch die literarischen Hauptwerke der Zeit. Er blieb, wie schon erwähnt, ein vorübergehendes Entwicklungsstadium, dessen Auswirkungen das Geistesleben der Zeit nicht entscheidend beeinflußten und der einem tieferen Erleben und schärferen Denken [4]) nicht standhielt.

Ueber die Auswirkungen der Kunst in denen, die sie ernsthaft betrachteten, wurde, wie schon angedeutet, vielfach nachgedacht. Aus ihrem inneren Erleben gehe die wachsende Befähigung der Phantasie hervor. Jede Kunst wirke auf uns notwendig zweifach ... durch die Natur des nachgebildeten Gegenstandes ... insofern das Kunstwerk eine Schöpfung des Menschengeistes sei, welche durch ein wahrhaftes Erscheinen seiner Gedanken (ungefähr wie in höherem Sinne die Welt Erscheinung göttlicher Gedanken zu nennen sei) den verwandten Geist ... erhöhe [5]). In diesen Ueberlegungen tritt die Auffassung der symbolischen Aufgabe der Kunst, die in Analogie zur Schöpfung gesetzt wird, schon stärker hervor. Immerhin interessieren jedoch das selbsttätige Prinzip des schöpferischen Genius einerseits und das noch nicht genauer interpretierte Objekt der Darstellung (nämlich die Natur) andererseits noch mehr als die irrationale Gegründetheit des Künstlerischen im Geheimnis göttlichen Gebens.

Mit welcher Innigkeit man sich dem Erleben der Natur hingab, mögen folgende Ausführungen nahe bringen [7]): „In der freien ... Natur bemerken wir ein stilles, in sich gekehrtes ... gesetzmäßiges Leben, das Wechseln der Tages- und Jahreszeiten, den Wolkenzug und alle Farbenpracht des Himmels, das Ebben und Fluten des Meeres, das langsame aber unaufhaltsame Verwandeln der Erdoberfläche, das Verwittern nackter Felsgipfel, deren Körner, alsbald herabgeschwemmt, allmählich fruchtbares Land erzeugen, das Entstehen der Quellen, nach den Richtungen der Gebirgszüge sich zu

Bächen, endlich zu Strömen zusammenfindend; alles folgt stillen und ewigen Gesetzen, deren Herrschaft wir zwar selbst untergeben sind, die uns trotz jedem Widerstreben zwar mit sich fortreißen, und indem sie uns mit geheimer Macht die Blicke auf einen großen, ja ungeheuren Kreis von Naturereignissen zu wenden nötigen und von uns selbst abziehen, die eigene Kleinheit und Schwäche uns empfinden lassen, deren Betrachtung jedoch zugleich auch die inneren Stürme besänftigend und auf alle Weise beruhigend wirken muß. Tritt hin auf den Gipfel des Gebirges, schaue hin über die langen Hügelreihen, betrachte das Fortziehen der Ströme und alle Herrlichkeit . . . und welches Gefühl ergreift dich? — Es ist eine stille Andacht in dir, du selbst verlierst dich im unbegrenzten Raume, dein ganzes Wesen erfährt eine stille Läuterung und Reinigung, dein Ich verschwindet, du bist nichts. Gott ist alles". Mit diesen Sätzen von C. G. Carus ist der Dualismus Unvollkommenheit — Vollkommenheit, Endlichkeit — Unendlichkeit, Mensch — Gott schon in etwa angedeutet, ebenso wie die religiösen Begriffe der Andacht und Läuterung, wenn auch noch recht allgemein, mehr stimmungshaft, zum Ausdruck gebracht sind. Schon Runge hatte in mitreißendem Schwunge ähnlichem Erleben Worte gegeben, die unmittelbar in ein starkes Naturerleben hineinversetzen [8]): „Wenn der Himmel über uns von unzähligen Sternen wimmelt, der Wind saust durch den weiten Raum . .. über dem Walde rötet sich der Aether und die Sonne erleuchtet die Welt, das Tal dampft und ich werfe mich im Grase unter funkelnden Tautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt von Leben, die Erde lebt und regt sich unter mir, alles tönt in einem Akkord zusammen; da jauchzt die Seele laut auf und fliegt umher in dem unermeßlichen Raum um mich . . . Ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt, in dem alles lebt und wirkt: hier ist das Höchste, was wir ahnen — Gott!" Runge spricht somit den theistischen Gedanken, das Wissen um den transzendenten Gott, „der die Welt hält und trägt", hier schon klarer aus.

Ueber das Entstehen seiner Malerei, die der Ausdruck obigen Erlebens wäre, sagt der Künstler folgendes: Die Empfindung des Zusammenhangs des Universums, verbunden mit der innigsten Liebe, treibe uns an, uns mitzuteilen. Mit dem Festhalten der höchsten Punkte der Empfindungen entstünden bestimmte Gedanken in uns. Dadurch, daß man diese Gedanken in den Künsten ausdrücke, würden im Menschen neben uns dieselben Empfindungen wach. Auf diese Weise gelangt Runge zu einer Art von Gedankenmalerei, zum eigentlichen Symbolismus („Tageszeiten"!) [9]). Doch ist zu bedenken, auf welche lebendige Weise diese Gedanken, die zu Elementen des Bildes wurden, entstanden! Sie gleichen den Teilen einer lebendigen Schau, nicht Gebilden der Abstraktion. Das Beseeltsein der ganzen Natur sollte gestaltet werden. Kompositionen sollten entstehen, die die Natur und den Menschen mit geistigem Auge erschaut in höherer Wahrheit erscheinen lassen. Wie sehr Runge die Natur zu „erschauen" wußte, mag noch folgende Stelle aus seinem Nachlaß erhellen [10]): „Es kommen mir bisweilen Stunden, wo mir ist, als sähe ich, sich die Welt in ihre Elemente zerteilen, als ob Land und Wasser, Blumen, Wolken, Mond und Felsen Gespräche führten, als sähe ich diese

Gestalten lebendig vor mir . . . ich halte geduldig aus, und dann, wenn ich im Freien bin, verstehe ich alles besser". Aber der Künstler strebt über die bloße, noch so innige Naturbetrachtung hinaus [11]): „. . . so bin ich doch völlig überzeugt, daß keine wahre Kunst je durch einen Menschen erreicht werden kann, der nicht die innigste Liebe in seiner Sache behalten hat: Denn wo die Kunst nicht mehr . . . unzertrennlich mit der inneren Religion des Menschen verbunden ist, da muß sie sinken . . . Das höchstvollendete Kunstwerk ist immer, es möge sonst sein, was es will, das Bild von der tiefsten Ahndung Gottes in dem Manne, der es hervorgebracht hat . . ." Durch die innige Kraft einer so gearteten künstlerischen Schau wurde der ernste Wille zu einem neuen Stil geboren, der freilich unter den gegebenen Zeitumständen sich nicht verwirklichen konnte. Auch hierfür sind die schon erwähnten „Tageszeiten" bezeichnend. Knapp [12]) stellt drei Aussagen zusammen, die diese symbolischen Kompositionen in jedem Betracht verständlich machen: „Sein (Runges) Traum war ein unauflösliches Lied . . . der Morgen ist eine Rose, der Tag eine Tulpe, die Nacht ist eine Lilie und der Abend ist wieder ein Morgen" (Jean Paul im „Titan"). „Wäre es möglich, daß der Künstler aufgefordert würde, in größerem Maßstabe mit Oelfarbe diese Werke auszuführen, so würde gewiß für die Gegenwart ein großer Genuß und für die Nachwelt ein würdiges Denkmal unseres deutschen Zeitsinnes entstehen" (Goethe 1807 gegenüber Brentano). „Es wird eine abstrakte, malerische, phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz besonderes Gebäude aufführen sollte" (der Künstler selbst).

Eine künstlerische Schau, für die die liebende Hingabe an die Natur und der philosophische Ewigkeitsgedanke, der in der eigenen Brust und im Weltall das Göttliche erahnt, bezeichnend waren, veranlaßte weiterhin sozusagen notwendig die besondere Pflege der Landschaftsmalerei. Ihr wurden ganz neue Zielsetzungen gestellt. Ein geistiges Abbild des geheimnisvollen Webens in der Natur sollte sie sein. Daher die von Carus geforderte, schon erwähnte, neue Gattungsbezeichnung „Erdlebenbildkunst" [13]).

Zur Erreichung dieses Zieles, „die Natur und den Menschen mit geistigem Auge erschaut in höherer Wahrheit erscheinen zu lassen", war die Pflege der „Empfindsamkeit" notwendig. Sie ist nach Auffassung der Zeitgenossen keineswegs bloße Gefühlsseligkeit; sie bedeutete vielmehr die objektive Forderung an den Menschen und Künstler, die Ganzheitlichkeit alles Seins nach Möglichkeit in sich zu erleben. Einer Art von Lebensphilosophie also entsprach die „Empfindsamkeit", gewachsen über dem Grunde einer ahndungsvoll-wissenden Seelenstimmung. Schon 1776 hatte Platner in seinen „Philosophischen Aphorismen" zum Ausdruck gebracht, was mit jener „Empfindsamkeit" als einer wesentlichen Voraussetzung der Kunst gemeint war. Zunächst erledigt er den evtl. Einwurf, was denn die Philosophie (die ja auch aus jener „Empfindsamkeit" als einer wahrhaften Zusammenschau des Universums erwachsen sollte!) mit der Kunst zu tun habe, damit [14]): „Der Philosoph ist noch kein Künstler, der Schöpfer hoher Kunstwerke ist aber immer Philosoph". Und

weiter: „Der Künstler ist ein empfindsamer Zuschauer der Welt" und „Der Kern des Kunstwerkes ist die Empfindsamkeit". Zusammenfassend aber nahm er schon vorweg: „Hohe Kunst ist philosophische Kunst, gegründet auf Seelenstimmung". Etwas später [15]) schrieb dann Wackenroder: „Die Kunst ist die Blume menschlicher Empfindungen zu nennen". Runge brachte die „Empfindsamkeit" in die innigste Verbindung mit der Farbgebung [16]): „Wie wir die Farben des Himmels und der Erde betrachten, die Verwandlungen der Farben bei Empfindungen an den Menschen . . . bei Naturerscheinungen . . . in der Harmonie, selbst insofern gewisse Farben symbolisch geworden sind, so geben wir jedem Gegenstand . . . harmonisch mit der ersten tiefsten Empfindung . . . seine Farbe". Diese Ausführungen umreißen die Struktur der romantischen „Empfindsamkeit". Gemeint ist nämlich das im Bewußtsein sich klärende Gefühl, nicht nur ein Umherschweifen des Aufnahmevermögens, ein nur oberflächliches Abtasten der Erscheinungsformen. Ein bewußtes Sich-Versenken in die Geheimnisse der Natur ist angestrebt und die „tiefsten Empfindungen" sollen es sein, die die künstlerische Schau und das aus ihr resultierende Kunstwerk bewirken. Diese Verbindung einer klaren Bewußtheit mit der „Empfindsamkeit" war notwendig das sorgsame gepflogene Ideal einer Zeit der in bisher ungeahntem Maße aufblühenden Geschichtswissenschaften, der stark sich verbreitenden Kenntnis der Vergangenheiten, fremder Sprachen und Kulturen. Aus dieser Sachlage ergab sich ja schließlich das eigenartige, linienbetonte und gleichnishafte Gefüge der romantischen Malerei.

Die bisher angedeuteten Merkmale der romantisch-künstlerischen Schau kommen jedoch — von den nachher zu besprechenden „Nazarenern" abgesehen — vorerst mehr einer allgemeineren, teils monistisch, teils theistisch bestimmten religiösen Haltung zugute. Doch klärte sich allmählich dieser Zustand zu einer ausgesprochen theistischen, ja christlichen, d. h. christusgläubigen Gesinnung. Dafür ist noch der „innere Weg" Ludwig Richters bezeichnend: „Verkehr mit der Natur, mit der Kunst und mit Gott ist mir das . . . Liebste" [17]). Wie sehr in ihm auch das Bewußte mit der „Empfindsamkeit", die oft in seinem Tagebuch zu uns spricht, verbunden war, zeigt die Stelle [18]): „Soll das Werk auf den Geist wirken, dann muß es auch ungeschwächt aus dem Geiste hervorgehen". Seine empfindsam-hingegebene Grundhaltung aber, die einer bloß abstrakten Betrachtungsweise der Dinge abgeneigt war, geht aus folgenden Andeutungen hervor [19]): „Alle von Gott geoffenbarte Wahrheit kann uns nur bildlich gegeben werden. Auch ist die Sprache der Bilder dem Herzen viel zugänglicher als die trockene, abstrakte Wahrheit" und [20]): „In der freien, herrlichen Natur will ich immer leben, in ihren Geist immer tiefer einzudringen suchen, in ihr Gott recht erkennen lernen". Damit ist der Künstler in seiner geistigen Haltung bei Runges Anschauungsweise angelangt, und es schließt sich der Kreis, der die romantisch-künstlerische Schau und die romantische Religiosität verbindet. Denn bei dem Frühromantiker lesen wir, daß der Mensch . . . ein Bild von Gott ausdrücken müsse durch die höchste symbolische Komposition, indem er sein höchstes Gefühl mit der größten Begebenheit der Welt vereinigen solle, bis er den Gedanken über . . . die

Allmacht Gottes ausgedrückt habe . . .[21]). Seine entschieden theistische Naturbetrachtung aber bekundet der Satz[22]): „Gott kannst du hinter diesen goldenen Bergen nur ahnen . . .“

Der Frühromantiker und der Spätromantiker finden sich aber auch in der wesentlichen christlichen Grundwahrheit zusammen, in dem lebendigen Glauben an die Person Christi[23]): „Gott rein in sich zu ahnen und den lebendigen Odem in seiner Seele zu fühlen ist das Erste . . . daß wir aber die Welt überwinden müssen und im Glauben beharren bis ans Ende, das hat uns Einer gelehrt, Christus . . .“, schreibt Runge, und Richter sagt[24]): „. . . jetzt erkenne ich mehr und mehr, wie Christus allein die lebendige Quelle ist, an welche ich mich zu halten habe“.

Besonders klar kommt die allmähliche Hinwendung zum Christentum bekanntlich bei Friedrich Schlegel zum Ausdruck. Seine diesbezüglichen Ausführungen, die für die ganze Generation der ersten Romantiker aufschlußreich sind, mögen daher den Abschluß dieser Darlegungen bilden. Infolge seiner höchst „empfindsamen“, gleichzeitig aber äußerst bewußten Natur gelang ihm eine schöpferische Verbindung der romantisch-künstlerischen Schau mit der christlichen Auffassung. Er näherte sich zunächst dem einen idealischen Schönen. Auch der ästhetische Imperativ gewinnt für ihn absolute Gültigkeit. Da er aber in der Kunst seine Erfüllung niemals finden kann, so soll er durch die Annäherung der künstlerischen Bildung an ihn wenigstens in etwa erreicht werden. Aus dem stets verlebendigten und höher entwickelten Bewußtsein des Schönen soll dann das Kunstwerk entstehen. Doch wie das Werk stets hinter der erahnten Fülle und Schönheit zurückbleibt, so ist, wie er erkennt, auch die künstlerische Bildungsmöglichkeit mehr oder minder begrenzt. Für seine Denkweise ist es aber nun bezeichnend, daß er bei der Darlegung des erahnten Sachverhalts und in Hinsicht auf die eine Seite des Problems, nämlich die Frage nach der Schönheit, nicht stehen bleibt. Nicht nur der ästhetische, sondern vor allem auch der erlebnismäßige Imperativ erscheint ihm mehr und mehr absolut. Wenn man schon gewillt ist, das Irrationale nur als Forderung der „praktischen Vernunft“ gelten zu lassen, dann muß nach seiner Ansicht aber betont werden, daß es sich dabei nicht nur um Denkformen praktischen Schlußverfahrens handelt, sondern vor allem auch um ein Erleben der Werte. Schlegel verallgemeinert demnach die „transzendentale“ Methode auf den ganzen Menschen. Neben der Schau des Schönen und dem Erkennen erscheint ihm das Erleben, nicht nur für das wesensgerechte Erfassen der empirischen Gegebenheiten, von entscheidender Wichtigkeit. Wohl begrenzen sich im Erleben dieser Welt die ewig gültigen Werte gegenseitig. Denn wie das Schöne, so ist auch das Gute zu begreifen, jedoch in der Weise, daß das Schöne in der idealischen Form wiederum durch das Gute, das auch im Häßlichen Schönheit wirkt[25]), relativiert erscheint. Schlegel stellt demnach die nichtgelungene Harmonisierung der Erkenntnis- und Gefühlssphäre bei Kant fest und setzt einem fragmentarischen Denkgebäude eine umfassendere Schau gegenüber. Gott ist ihm nicht nur ein Postulat der Vernunft, sondern ebensosehr der nie erreichbare,

doch lebendig erahnte Gegenstand einer unendlichen Sehnsucht, die stets von neuem und zunehmend stärker geweckt wird durch die begrenzte Erfahrbarkeit aller Werte, soweit sie dem natürlichen Denken und Fühlen zugänglich sind. Einer endgültigen Hinwendung zur christlichen Wirklichkeit und Ueberwirklichkeit und einer daraus hervorgehenden vertieften und geweiteten künstlerischen Schau stand nun ernstlich nichts mehr im Wege. Verhältnismäßig leicht waren nun tiefgründige Beziehungen des Künstlerischen auch zur Person Christi, zu seinem Mittler- und Erlösertum zu finden. Auch der Künstler ist ja ein Mittler für alle übrigen Menschen. Ferner sieht Schlegel jetzt, daß in der Kunst das Endliche zugunsten einer erahnten unendlichen Schönheit geopfert und so die Wirklichkeit gleichsam zu ihrem wahren Sein erlöst wird. Man beachte: Es ist leichter, weil „entsprechender", durch eine mit dem Erleben verbundene Denktätigkeit in das Geheimnis des Christentums vorzustoßen als auf dem Wege des bloß verstandesmäßigen Denkens. Die Wahrheit ist für die ganzheitliche menschliche Natur, wie Schlegel sie erstrebte und betätigte, eher erfahrbar als für irgendeine ihrer einseitig kultivierten Fähigkeiten. Das bloß verstandesmäßige Denken scheint sogar, wie auch aus dem philosophischen Rationalismus und „Idealismus" der romantischen Zeit hervorgeht, den gegenchristlichen Geist eher zu fördern. Die romantisch-künstlerische Schau aber führte, weil ihr Wesen Ganzheit war, notwendig zur Fülle der Wahrheit, die einzig, nicht so sehr der einzelne Christ, aber das Christentum als solches besitzt. Und so konnte Schlegel hinsichtlich des Geistig-Ewigen in Kunst, Leben und gesamtem Sein als Endergebnis feststellen [27]): „Frei ist der Mensch, wenn er Gott . . . sichtbar macht und dadurch wird er unsterblich".

Die Kunst als religiöse Aussage.

Aus demselben Geiste heraus, der gegen Ende des vorigen Abschnittes zunehmend heller aufleuchtete, schrieb schon im Jahre 1814 Cornelius an Görres: „Nun werden Sie es aber für eine höchst wünschenswerte Sache halten, wenn die Kunst . . . in ihrer . . . Kraft, Schönheit . . . Einfachheit erwachte . . . mit dem wiedergeborenen Geist der Natur [1]) gleichen Schritt hielte . . . daß aber (die Kunst) . . . aus ihrer Asche erstehen kann . . . glaube ich, daß Gott sich aller Keime . . . bedienen will, um ein neues Leben . . . zu verbreiten . . . daß die Natur frei ist . . . durch ihre . . . Kraft und . . . Gott, der sie verliehen; sie kennt diese Kraft und sehnt sich nach der Urquelle in allem Positiven . . ." [2]). Mit diesen Worten ist die hier zu behandelnde Frage schon vorweg genommen. Der Maler weist zunächst auf einige wesentliche Eigenschaften der Kunst in früheren Stilperioden hin, die gleichsam beispielhaft hingestellt werden, um sodann die neueste Errungenschaft in der Kunst, ihre Verbundenheit mit der Natur [3]), hervorzuheben. Er glaubt an eine einzigartige künstlerische Wiedergeburt und ist der Ansicht, daß sie mit Gottes Hilfe von weittragender Wirkung sein werde. Dann aber folgt der in unserem Zusammenhang wesentliche Satz, der den Glauben des Künstlers an die Kraft der gottgegebenen Freiheit in der mensch-

lichen Natur zum Ausdruck bringt. Aus dieser Kraft erwachse die Sehnsucht nach der „Urquelle in allem Positiven". Der Sinn dieser Ausführungen kann nur der sein, daß nach der Ueberzeugung des Cornelius die neu erwachte Kunst aus göttlicher Begnadung hervorgehe und durch die Gestaltung des gesamten Seins, „die Urquelle in allem Positiven" anzudeuten habe.

Schnorr von Carolsfeld ist der gleichen Meinung, wenn er in einem seiner Briefe aus Italien, die im Jahre 1826 erschienen, sagt: „Leben, Wahrheit, Tiefe der Empfindung, nicht weniger als alles war abhanden gekommen . . . Und als der rechte Ankergrund gefunden war, fand man ihn da, wo für alles Leben, nicht bloß . . . in der Kunst allein . . . Sicherheit gefunden wird, in der Erkenntnis des Verhältnisses des Menschen, dem Ewigen gegenüber . . . Da wurzelt . . . alle . . . Kunst" [4]). An anderer Stelle heißt es bei ihm, die Kunst sei die Mithaushalterin der in der Lieblichkeit niedergelegten göttlichen Geheimnisse. Damit aber sei die Wirkung des Kunstschönen eine andere, als sie durch irgendeine sonstige Kraft hervorgebracht werden könne [5]).

So verhelfen die Künstler den religiösen Kräften in der Kunst zum Durchbruch. Vom Ewigen her ist nach ihrer Ansicht eine lebendige Kunst allein gewährleistet, die den Strebungen des Herzens und des Geistes in gleicher Weise entgegenkommt. Die Sichtbarmachung des Göttlichen ist das ihnen vorschwebende Ziel. In diesem Sinne sagt auch Eichendorff, die religiösen Ueberzeugungen und Gefühle seien es, die immer . . . die künstlerischen Epochen bewirkten. [6]). Wenn die Religion nicht einseitig diese oder jene Anlage, sondern den ganzen Menschen, also auch Phantasie und Gefühl, deren Ausdruck die Kunst sei, in Anspruch nehme, so sei gar nicht abzusehen, warum der Mensch gerade in seinem Innerlichsten auf jene mächtige Schwinge verzichten, aus dem wunderbaren Instrument, über das der Finger Gottes gleitet, eine Saite herausnehmen, und so die ursprünglich vorgesehene Harmonie zerstören solle. Die Bedeutung der Kunst als eines geheimnisvollen Organs zur Wahrnehmung wie zur Mitteilung von göttlichen Dingen sei auch von jeher . . . anerkannt worden. Münster, Musik, Hymnen und Heiligenbilder bezeugten dies. Der gesamte Kultus selbst sei ein bedeutungsvolles Kunstwerk [7]). „Nur die . . . geistige Wandlung, die Hinwendung zur . . . Grundfeste der Wahrheit (gemeint ist die Kirche) kann wieder eine wahrhaft lebendige Kunstperiode hervorbringen" [8]), mit diesen Worten bestätigt Steinle die Auffassung des führenden romantischen Dichters.

Friedrich Overbeck schrieb als entschiedener Vorkämpfer des religiös-romantischen Kunstideals im Jahre 1839 an Steinle: „Von hier aus (d. h. aus Rom) kann ich dir berichten, daß die . . . Sache der christlichen Kunst . . . fortschreitet. Freilich wird die Opposition von Seiten der Vertreter der alten Prinzipien (gemeint ist die antikisierend-klassizistische Richtung) immer leidenschaftlicher . . ." [9]). Die Auseinandersetzung unter den verschiedenen Richtungen [10]) nahm allerdings ihren ununterbrochenen Fortgang. Die Romantiker hatten gegenüber den führenden Männern des damaligen Kunstbetriebs einen z. T. recht schwierigen Stand, zumal jene nicht immer die

rechtlichsten Mittel im Kampfe anwandten [11]). Ueber den Erfolg dieses Kampfes aber lesen wir wiederum bei Eichendorff: „Die Vermittlung zwischen der sichtbaren Natur, wie sie bei Goethe unter einer schönen Form erschienen ist und der Welt des Unsichtbaren unternahm ein neues Geschlecht. Allegorie und Symbolik genügen diesem nicht mehr. Es verlangt nach einem wesentlicheren Inhalt, nach einer nahrhafteren Speise für den hungernden, an sich selbst nagenden Geist. So wird es auf das Positive wieder hingerichtet . . . Goethes Wirklichkeit und Schillers Ideal haben für dasselbe nur Bedeutung für ein Drittes über ihnen, wo beide bereits versöhnt und eins sind: Auf die Menschwerdung Christi des göttlichen Vermittlers von Natur und Freiheit [12]). Führich aber sagt, wer die Ausbildung der Kunst ohne Prüfung der inneren Welt suche, werde es nie zum Verständnis großer Kunstwerke bringen, ohne welches die eigene Leistung nur das Gepräge seelenlosen Formenkrams trage, besonders, wenn sie ihre Wurzel nicht . . . im Glauben habe und: „Wie göttlich ist die Kunst im Gefolge des Glaubens“ [13]). Runge stellte schon eindeutig fest: „Die Religion ist nicht die Kunst; die Religion ist die höchste Gabe Gottes, sie kann nur von der Kunst herrlicher und verständlicher ausgesprochen werden“ [14]) und: „Die wahre, echte Kunst ist ein Segen des Himmels“ bestätigt uns Alfred Rethel. „Der Träger derselben hat zunächst die Aufgabe, das Kleinod gegen . . . den Schmutz der Welt zu schützen, dann, durch die Mittel, die ihm gegeben sind, zu suchen, dasselbe auf eine würdige Weise auszubilden und so, verständlich gemacht, einen durchaus . . . streng sittlichen Einfluß auf die Bildung der Mitmenschen auszuüben . . . Dies ist meiner Ansicht nach der höchste Zweck des Künstlers“ [15]).

Dieser sehr eindeutigen Stellungnahme der Romantiker im allgemeinen, besonders aber auch der romantischen Künstler, zu dem Problem Religion und Kunst ist nichts hinzuzufügen. Die angeführten Aussprüche ließen sich leicht um viele vermehren. Die Grundhaltung der Bewegung war religiös und nichts lag ihr näher, als die Kunst zum vollendeten Ausdruck dieser Haltung zu machen und mit ungebrochener Kraft dem klar gesehenen und als eine innere Notwendigkeit empfundenen Ziel zuzustreben. Dieses Ziel wurde in vollkommenster Weise von Overbeck in seinem einleitend erwähnten „Vermächtnis an junge Künstler“ (1866) wie folgt umrissen: „Die Kirche Gottes . . . hat keinen anderen Endzweck als die Ehre Gottes . . . Es ist daher klar, daß sie auch keinen anderen Zweck haben kann, wenn sie die schönen Künste zum Heiligtum zuläßt. Ihre Absicht muß sein, daß die Künste denselben Maximen folgen und von dem gleichen Geiste geleitet werden wie sie selber, d. i. dem heiligen Geiste. Somit ist es nicht gleichgültig, in welchem Geiste die schönen Künste kultiviert werden . . . Die erste Aufgabe der Kunst ist, dem Altare zu dienen“ [16]). Der führende Künstler der „Nazarener“ spricht sodann gegen eine gewisse Richtung der zeitgenössischen Kunst, die allzu sehr nur mit der Lösung bestimmter Formprobleme belastet sei und so die religiösen Motive veräußerliche. Was diese „religiöse“ Kunst angehe, so müsse der Klerus wissen, was im Hause Gottes zulässig sei; dazu seien aber ernste Studien erforderlich. Man müsse bei der praktischen

Lösung des Problems die doppelte (sinnenhaft-geistige) Neigung des Menschen im Auge behalten und deshalb im Kunstwerk den Ausgleich von Natur und Geist anstreben. Die heidnische und die christliche Kunst seien einander entgegengesetzt. Die eine vergöttere den Menschen, die andere suche in der Schönheit die Herrlichkeit Gottes zum Ausdruck zu bringen. Eine Richtung modern-antichristlicher, unbescheidener und üppig-verführerischer Kunst verletze selbst den streng keusch antiken Geist. Schuldvoller als das Heidentum müsse die Moderne auch in der Kunst hinter jenem zurückbleiben. Der Meister tadelt dann jene abwegige künstlerische Erziehung, die ausschließlich antikische Modelle, Mythologien und Theorien verwende. Ein Wust von Unchristlichem müsse erst hinweggeräumt werden, ehe eine wahrhaft christliche Kunst wieder erstehen könne. Am Schlusse seines Vermächtnisses ermahnt Overbeck den jungen Künstler: „. . . daß dir . . . vor allem daran gelegen ist, durch deiner Hände Werk deinem Gott und Heiland wohl zu gefallen . . .“ und findet für in Frage stehendes Problem die herrlichen Worte: „Die Aufgabe der christlichen Kunst ist . . . keine andere als der Wahrheit im Gewande der Schönheit Herzen zu gewinnen“.

Religiös-künstlerische Praxis.

Das Problem Religion und Kunst konnte nur von solchen Künstlern gelöst werden, deren Denken und Tun durch echte Religiosität geadelt wurde. Die schon erwähnten sogen. „Nazarener“ oder „Lukasbrüder“, wie sie selbst sich nannten, bemühten sich vor allem in dieser Hinsicht. Seit dem Jahre 1810 führten sie ein zurückgezogenes, tätiges Leben in dem ehemaligen Kloster San Isiodoro zu Rom [1]). Man war sich bewußt geworden, daß vorerst nur auf diese Weise eine neue Kunst erstehen könne. Man wollte nicht eine Entfernung vom Leben, hielt aber diesen Zustand vorübergehend für notwendig. Die Einflüsse des genugsam beschriebenen Zeitgeistes sollten so möglichst gemindert werden, Auffassung und Erfahrung zu einer verinnerlichten Haltung führen, die unter den Eindrücken der sonstigen Umwelt allzu schwer erreichbar schien. Das Gemeinschaftserlebnis sollte eine Kunst fördern, die nicht so sehr auf dem aufbaute, was jedem eigentümlich, sondern auf dem, was allen gemeinsam war, ohne daß ein berechtigtes Persönlichkeitsstreben unterbunden worden wäre. So hoffte man einer mehr individualisierten Kunst durch diese selbst erwählte Lebensform schöpferisch begegnen zu können. Man glaubte, dem erahnten neuen Stil einer großförmigen, gemeinschaftsbezogenen Kunst so am besten zu dienen.

Die Stadt Rom bot zudem viele Werke alter Kunst, die der neuen Auffassung entsprachen und deren Vorbild erstrebenswert erschien. Es war also hier der rechte Ort, das neue Kunstideal und die neue Auffassung von einem wahren Künstlerleben zunächst zu verwirklichen und bekannt zu machen, damit sie dann später von den einzelnen Künstlern an den Stätten ihrer Berufung weiter vertreten würden. „Wenn je etwas Bedeutendes für die Kunst von uns bewirkt werden soll, so müssen wir alle oder doch so viele als möglich, an

einem Orte zusammen zu bleiben versuchen, solange bis dieser . . . mit dem Besseren bekannt geworden ist; dann erst dürfen wir uns . . . zerstreuen“ [2]) (Overbeck).

Der Kampf gegen den Individualismus und die durch ihn geförderten rationalistischen Kräfte des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts schien den Lukasbrüdern also in einem gemeinsamen Leben und durch die auf diese Weise ständig erneuerte lebendige persönliche Gemeinschaft am ehesten erfolgreich durchführbar zu sein, hatte man sich doch eine Aufgabe gestellt, an der der einzelne notwendig scheitern mußte. Denn man kämpfte bewußt gegen die beginnende Kulturauflösung, deren Furchtbarkeit von den führenden Dichtern und Schriftstellern der Zeit immer wieder ins Bewußtsein gebracht wurde, und die den meisten Künstlern der Vereinigung schon durch die eigene Lebenserfahrung nahegebracht worden war.

Schon in Wien hatte sich im Jahre 1809 die Bruderschaft [3]) erstmals konstituiert als ein Kampftrupp gegen den dortigen hohlen akademischen Kunstbetrieb. Man komponierte und schrieb über Aufgabe und Gegenstände der rechten Kunst. Man suchte eine lebendige Anschauung des Wahren und Schönen, der erstrebten Verbindung von Christlichkeit und Kunst zu übermitteln. Overbeck fertigte die zum Bundessymbol erhobene Vignette des St. Lukasbildes an. Diese wurde auf der Rückseite jedes Kunstwerkes, das die Zustimmung der Gemeinschaft fand, aufgeklebt. In Rom verwirklichte sich die vollkommene Arbeits- und Lebensgemeinschaft der Lukasbrüder. Man zeichnete gemeinsam im Refektorium des Klosters und stand sich gegenseitig Modell. Man veranstaltete „Gastmähler“ und Versammlungen, schrieb den Neuaufgenommenen „Diplome“ aus und bildete einen „Ritus“ für solche Aufnahmen aus.

Beispielhaft waren der wahrhaft religiöse Geist und menschliche Edelmut in dieser Gemeinschaft. Sie war seelischen und praktischen Zwecken in gleicher Weise förderlich, künstlerisch und charakterlich von hohem Wert, das Gemeinsame betonend, ohne das Persönliche zu unterbinden und aus der Not der Zeit heraus historistisch orientiert, doch ohne vor der Vergangenheit das eigene schöpferische Vermögen einzubüßen; wie Cornelius selbst sie charakterisiert, „eine Gesellschaft ganz vorzüglicher Menschen, die sich für die Kunst und alles Gute verbrüdert haben und musterhaft sich lieben . . .“ [4]). Man half einander wie Brüder in seelischen und leiblichen Nöten. Man führte ein Leben christlicher Gemeinschaft und einer Kunst aus dem Glauben [5]). „Hätten wir soviel Glauben, soviel Liebe, als ein Herz fassen kann, wir würden Berge versetzen“ [6]), meint Cornelius im Gedanken an Overbeck, denn so sei die Natur der wahren Liebe, indem sie durch die Anschauung des Höchsten für dasselbe entflammt werde, forme sie unaufhörlich ihr eigenes Herz, aber auf die Wunde eines anderen gieße sie lindernden Balsam. Overbeck war demnach der Lukasgilde ein Vorbild edler Menschlichkeit, begnadeten Künstlertums und innerlicher Religiosität. Der Meister muß solch hohen Lobes würdig gewesen sein, denn ebenso achtungsvoll wie die Worte des Cornelius

klingt der Ausspruch Führichs: „Er (Overbeck) ist die Ehre der deutschen Nation als Künstler und als Mensch und ein schönes Vorbild für jeden, den . . . Gott dazu berufen hat, das ebenso schöne als schwere Los eines christlichen Malers mit ihm zu teilen“ [7]). Wie Overbeck sich selbst zum religiösen Künstler erzog, der sein Schaffen ganz in den Dienst des Ewigen stellte, zeigt folgende Stelle aus seinem Tagebuch [8]): „Bleib deinem Vorsatze treu, dich gänzlich umzuwandeln, und kämpfe solange, bis alles dagegen Widerstrebende ausgerottet ist . . . demütige dein Herz . . . sei beständig voll von uneigennütziger Liebe! Trachte . . . nach der Gottesfurcht . . . Gott . . . eröffne in mir mehr und mehr das Verständnis der heiligen Schrift und der Werke jener Meister, die in ihrem Geiste gearbeitet haben“. Diese kurzen Andeutungen lassen erkennen, daß es dem Meister mit seiner religiös-künstlerischen Praxis ernst war. Wir sehen in ihm einen Maler, dessen lauteres Wesen verständlicher- und überzeugenderweise von Fiesole u. a. Künstlern des Mittelalters, angezogen wurde, und der infolge der glücklichen Verbindung von religiösem Ernst und ernstem Künstlertum am ehesten berufen war, der jungen Künstlerschar als ein Beispiel aller menschlichen und künstlerischen Tugenden voranzustehen. Der Meister besaß in hohem Maße jene Verbindung von Glauben [9]), Demut [10]), Liebe [11]) und idealischem Naturempfinden [12]), die in der seltenen Linienkultur seiner Zeichnungen als ein lebendiger Ausdruck von hoher Auffassung und Seelentiefe sichtbar wurde, die aber auch die Ehrfurcht und Zuneigung, mit der seine Zeitgenossen ihm entgegentraten [13]), begreiflich macht. Der Künstler trug sich vielfach mit dem Wunsch, Mönch sein zu können [14]) und führte auch später noch, als die anderen Kunstgenossen allmählich sich zerstreut hatten, mit Wintergerst ein zurückgezogenes Leben [15]). „. . . abends saß ich bei Overbeck im Kloster, wo er . . . lebt, wahrhaftig selbst wie ein halber Heiliger und wie die Meister vergangener Jahrhunderte gelebt haben mögen“ [16]), erzählt uns Führich. In der Abgeschiedenheit „kostete“ der Meister nach seinen eigenen Worten „die Süßigkeit der Einsamkeit“, vor wie nach der festen Ueberzeugung, daß bei den Zuständen seiner Zeit die „wahre Kunst“ nur auf diese Weise gedeihen könne. Auch einem Runge war übrigens der Gedanke des Mönchseins nicht fremd [17]), und so ist das Motiv des Mönches nicht von ungefähr in der Malerei (und Dichtung) der Romantik häufig anzutreffen. Die Sehnsucht nach Gott soll bei einem Künstler (nach Overbeck) sehr stark sein [18]). Dazu ist aber eine innere Aufgeschlossenheit und Bereitschaft erforderlich, die mit feinem Gefühl die rechten Mittel und Wege dazu aufsucht. So trug der Meister, wie schon angedeutet, eine große Verehrung in sich zur heiligen Schrift. Aus ihr schöpfte er die wesentlichen Kräfte zu seiner Kunst [20]), nicht zuletzt auch seine bekannte Ausdauer in der Selbstkritik und im Kunstschaffen. Ohne Rücksicht auf materiellen Vorteil und ohne jede Ruhmsucht schaffte er daher selbst zehn Jahre an einem Gemälde, wenn er sich so eine bessere religiöse Wirkung davon erhoffen konnte. Innigkeit und Wahrhaftigkeit zeichnen seine Werke aus. Schön und gut waren für ihn nur zwei Brechungen desselben Lichtstrahls. Und so wuchs gegen seinen Willen sein Ruhm, auch im Auslande. Graf Montalembert nennt ihn (in seinem Vorwort zu den

„Moments de l'histoire de se Elisabeth") den „Hauptförderer der regenerierten christlichen Kunst" [21]). Ein Gebetbuch mit zwölf Zeichnungen Overbecks fand in Frankreich weite Verbreitung [22]).

Der greise Künstler stand bekanntlich schon zu Lebzeiten im Rufe eines heiligmäßigen Mannes, der den Schild der Nation, der Kunst und der Religion leuchtend und makellos durch die Stille eines langen, geistig und werktätig angestrengten Lebens trug, geliebt von den Freunden, geachtet von den Gegnern. „Was mich am meisten rührte, war sein lebendiger Glaube an die Güte Gottes" [23]), sagt die Schwester Ambroise, die am Sterbebett des großen Mannes weilte.

Bei Cornelius war der Glaube [24]) mehr „kämpferischer" Natur. Ein unerschütterliches Vertrauen [25]) und ein lebendiges Verhältnis zum Mitmenschen [26]) waren ihm eigen. Von wahrer Frömmigkeit [27]) zeugt der Brief des Künstlers an Schlotthauer [28]). Viele andere Stellen seines schriftlichen Nachlasses bekunden, wie viele seiner Werke, dieselbe Haltung. Auch in der Wahrhaftigkeit [29]), die selbstverständlich einen Charakter auszeichnet, der oben erwähnte Eigenschaften aufweist, wußte sich der Meister eins mit seinem Freunde und Kampfgenossen Overbeck. Glaube und Sittlichkeit [30]) bilden für beide Meister wie für alle Zunftgenossen den Mittelpunkt des Lebens und der Kunst [31]), die Voraussetzung jener religiös-künstlerischen Praxis, die alle Mitglieder der Lukasgilde ernsthaft betätigten und aus der heraus Kunstwerke entstanden, die ein Bildungsmittel [32]) waren für das Volk, es geistig [33]) und moralisch über sich selbst hinaushebend. In diesem Sinne meint Führich, wenn es dem Künstler gelänge, den geistigen Zusammenhang der Dinge in eine einzige große Anschauung zusammenzufassen, so dürfe er sich unter die Lehrer der Menschheit stellen, indem er den Begriff einer höheren Schönheit und Güte darstelle und sie an die Verwandtschaft mit einer anderen Welt und mit Gott erinnere [34]). An Runge erinnernde Schau spricht aus diesem Satz. „Leben und Kunst sollen nicht auseinanderklaffen" [35]). Sie sollten eine lebendige Einheit bilden. Die Kunst sollte in Beziehung zum Göttlichen stehen und somit hervorgehen aus dem wesentlichen Berührtsein des Menschen von der Uebernatur: „Der Grund alles dessen, das ich tue, ist: „Du sollst Gott den Herrn lieben ..." und „... es soll keiner so viel beten, wie ein Künstler" [36]), meinte Runge. Worte, deren die Moderne vielfach sich schämt, verkennend, daß diese Haltung letztlich die einzige ist, die innere Größe voraussetzt, kommen diesen Künstlern wie von selbst über die Lippen. Doch schon wegen der Diktion, des religiös-sittlichen Ernstes, der ja auch aus ihrem Tun und ihren Werken spricht, empfindet man sie keineswegs als „gemacht" oder frömmelnd. Daß vielfach, wie auch in obiger Fürichschen Aeußerung, anzutreffende Pathos in dem schriftlichen Nachlaß der Romantiker ist durchaus als echt zu bewerten. Moderne Voreingenommenheit hielt oft, auch im Hinblick auf die Romantik, für minderwertig, was in seinem Wert zu erkennen ihr unmöglich ist, da die wesentlichen Voraussetzungen und eine entsprechende Lebenspraxis mangeln. So finden wir bei C. D. Friedrich die in diesem Zusammenhang bedeutungsvollen Worte [37]): „Willst du dich der Kunst widmen, fühlst du den inneren Beruf, ihr dein Leben zu weihen, so

achte auf die Stimme deines Inneren, denn sie ist Kunst in uns — bewahre einen reinen kindlichen Sinn . . . achte heilig jede fromme Ahndung; denn sie ist Kunst in uns". Bei Runge aber lesen wir [38]): „Gott in sich zu ahnen und in seiner Seele zu spüren den lebendigen Odem ist das Erste" und „Rechttun ist die Hauptsache". Der Künstler ahnte wohl nicht, wie sehr diese seine Worte wie überhaupt seine Auslassungen, der religiös-künstlerischen Praxis der Bewegung späterhin entsprechen sollten.

Goethe hat das Wollen der Lukasbrüder und gleichstrebender Meister der Zeit verkannt oder zum mindesten nicht seiner inneren Bedeutung nach beurteilt. Den Vorwurf eines gewissen Manirismus, den er in dem in den Rhein-Main-Heften erschienenen Artikel „Neudeutsch-religiös-patriotische Kunst" des von ihm beauftragten Hofrat Meyer der romantisch-religiös-künstlerischen Richtung machte, mußte er selbst später für einen Teil seines Werkes entgegennehmen, ein Zeichen dafür, wie wenig damit für den Dichter selbst, für seine Zeit und also auch für die Romantiker eigentlich gesagt ist. Künstlerische Nachbildung ist ja stets ein Teil jenes Bemühens, das verschüttete Erbe der Väter zu verlebendigen und in fluktuierender Zeit, die ein festes weltanschaulich-soziales Gefüge entbehrt, neue Orientierungspunkte zu suchen. Das Nachbilden kann zur Gefahr werden, wenn eine mehr und mehr verbreitete Kenntnis der Geschichte stärker die diskursiv-reflektierenden als die naiv-schöpferischen Kräfte beansprucht. Es gilt aber, wie stets, so auch hier, die Zeit als solche und ihre Voraussetzungen zu verstehen und nicht Forderungen aus herangetragenen Ansichten ihr gegenüber zu entwickeln. Verfehlt ist es aber auch, etwa die Runge, Friedrich, Rethel anzuerkennen und ihr Leben und Gestalten als überragend hinzustellen, hingegen die „Nazarener" mehr oder minder verächtlich zu machen. Das Leben und die Werke aller dieser Meister sind an der Größe der gestellten Aufgaben zu messen und an dem Wesen jener Strömungen geistiger und kultureller Art, denen sie jeweils hingegeben waren. Denn bei aller romantischen Verwandtschaft schaffen dennoch beispielsweise ein Runge und ein Overbeck aus ganz verschiedenen Voraussetzungen. Beider Werk ist bezeichnend für die innere Spannweite der deutschen Geschichte, die sich bewegt in dem immerwährenden Wechsel betonter Objekterfahrung (Overbeck) und Subjekterfühlung (Runge). Beide gelangen von ihrer Struktur her konsequent zu der ihnen gemäßen Ausdruckshaftigkeit in Leben und Werk. Von beiden her ist das Wesen der religiös-künstlerischen Romantik wesentlich erfahrbar, sie zusammen bilden einen Teil ihrer Quintessenz.

Die Lukasgilde blieb, trotz der goetheschen Ablehnung, die Männer wie die Boisserée und Schlosser eine Annäherung des goetheschen und des romantischen Künstlerkreises nicht mehr erhoffen ließ, auf dem ihr gemäßen Wege [39]). Ihr geistiges Erbe wirkte noch nach, als eine bedeutend enggeistigere Generation die Bewegung und ihre Voraussetzungen nicht mehr verstand. Die Entwicklung der Zeit bedingte den Sieg der naturwissenschaftlich-analysierenden Richtung, die auch den Geisteswissenschaften zunehmend das Gepräge gab, über das religiös-romantische Persönlichkeits- und Kunstideal, das jedoch

noch bis in die 2. Hälfte des Jahrhunderts ernsthaft vertreten wurde. Noch die Aufzeichnungen Ludwig Richters aus den sechziger Jahren sind hierfür bezeichnend [40]). Für seine religiöse Praxis ist der Ausspruch kennzeichnend [41]): „Christus ist der größte Genius und je mehr der Geist sich läutert, strebt er danach, sich mit dieser reinen Flamme zu vermählen". Es ist bemerkenswert, daß der Künstler infolge seiner religiösen Innerlichkeit feinsinnig zu unterscheiden wußte zwischen Kunst und Moral, Begriffen, die von gutwilliger Seite nicht selten falsch miteinander verbunden werden. Er meinte in der ihm eigenen Ausdrucksweise, die Moral sei nur „für den Körper", die künstlerische Schönheit aber müsse „den göttlichen Funken in uns [42]", der der Moral nicht bedürfe, immer wieder verlebendigen. Das Kunstwerk soll also nach ihm durch sich selbst wirken und keine besonderen moralischen Absichten enthalten. Ihm war natürlich nicht unbekannt, daß die objektive „Moral" nur dann im Kunstwerk in sich, d. i. ohne bewußt aufgetragene Tendenz, wirksam ist, wenn man aus lebendiger Religiosität heraus schafft [43]), sozusagen als Mittler (vergl. die obigen Schlegelschen Ausführungen) charismatisch-göttlicher Kraft, und so die Kunst ein Ausdruck ist des Edelsten in unserem Inneren. Darum, meint er an anderer Stelle, müsse unsere Seele rein werden [44]), die Kunst dürfe allein zur Ehre Gottes dienen [45]). Sein ganzes Leben hindurch suchte Richter seinem Gotterleben künstlerischen Ausdruck zu geben [46]). Den Ernst, mit dem der Meister dieses Ziel anstrebte, zeigt auch eine Briefstelle Wilhelm von Kügelgens, der ihm eine geistige Diät in Vorschlag bringt, „wodurch dem öfteren Zurücksinken in Lauheit und Zerstreuung in etwa vorgebeugt" [47]) würde.

Man sieht, das Erbe der Lukasbrüder, aber auch der Runge, Friedrich u. a., nämlich eine vertiefte religiös-künstlerische Praxis, wurde weiterhin gepflegt. Und auch heute noch behält die Mahnung Overbecks ihre Gültigkeit [84]): „Mich dünkt, wir sollten unablässig es unseren Kind- und Kindeskindern sagen, damit diese es wiederum ihren Kindern und Kindeskindern einschärfen, daß Gott fürchten und lieben die einzig wahre Weisheit sei . . .".

Runge als religiös-romantische Künstlerpersönlichkeit.

Philipp Otto Runge wurde am 23. Juli 1777 in der kleinen See- und Handelsstadt Wolgast, im damals noch schwedischen Pommern, geboren. Er war ein schwächliches Kind und kränkelte auch später noch oft, gar leicht schon infolge starker seelischer Erlebnisse, bis der Tod schon im Dezember 1811 seinem verheißungsvollen Künstlerdasein ein frühes Ziel setzte. Fast noch zarter als die körperliche Beschaffenheit war die sehnsüchtige Verfassung seines Innern, die Liebe zum Leben, zu den Menschen, zum Geschehen in der Natur und zu Gott lebendig zu erfahren und ihr aus seiner tiefen Hingabefähigkeit heraus künstlerischen Ausdruck zu geben. Wie schon erwähnt, war es sein Verlangen [1]), die Empfindung „des Zusammenhangs des Universums", welche sich der aufgeschlossenen Natur des Menschen kundgibt, durch neue Gestaltungsformen wirksam werden zu lassen. Dieses Erleben aber kann nach seiner Ansicht nur durch die vornehm-

sten Kräfte des Geistes: Die Ahnung von Gott, die Empfindung unserer selbst im Zusammenhang mit dem Ganzen und die Fähigkeit, diese „höchsten Empfindungen" auszudrücken [2]), künstlerisch verwirklicht werden. Ohne die lebendige Gottesahndung kann nach Runge ein wahres Kunstwerk überhaupt nicht geschaffen werden [3]). Denn nur durch die begnadete Künstlerseele, der die Unendlichkeit Gottes aufgegangen ist, werde ein Bild Abglanz des Ewigen, erlange es über den festgehaltenen Inhalt und die Art der Technik hinaus jene Fülle, die den ewigen Ursprung der Künstlerseele vor dem Gemälde sichtbar werden lasse.

Für das Verständnis Runges wesentlich und zugleich hervorragendstes Kennzeichen seiner romantischen Geistigkeit ist die in seinen Aufzeichnungen [4]) immer wieder betonte Universalität des Empfindens, aus welcher die wahre Kunst hervorgehen soll. Durch seine Naturverbundenheit und die Erahndung Gottes in der Natur gelangt er zu einer Natur- und Farbensymbolik, die ihm innerhalb der zeitgenössischen Künstlerschaft einen durchaus eigenen Platz anweist. Wir sehen in diesen seinen symbolisierenden Bemühungen die bisher vielleicht zu wenig hervorgehobene spezifische Eigenart seines künstlerischen Wesens, die in ihrer Bedeutung weit über seine Zeit hinausreicht. Erst vor dem Hintergrunde der neuzeitlichen, wenig glücklichen künstlerischen Versuche, die Wirklichkeit durch gleichnishafte Gestaltgebung in ihrer übernatürlichen Ursächlichkeit darzutun, hebt sich die künstlerische Symbolik Runges in ihrer Besonderheit und Tiefe bedeutsam hervor.

Den pantheisierenden Schwebezustand, wenn man überhaupt bei ihm davon reden kann, hatte der Künstler durch sein lebendiges Gottesbewußtsein und seine Christusgläubigkeit überwunden. So weitete sich seine Naturanschauung zu einer analogischen Naturauffassung. Dafür ergab sich für ihn als die beste Ausdrucksform der künstlerische Symbolismus. Seine Liebe zu den Blumen, aber auch zu dem Farbenwechsel in der Natur verlebendigen in ihm den Sinn für die Farbensymbolik überhaupt.

Ueber diesen ganzen Vorgang berichtet der Künstler wie folgt [5]): „Die Freude, die wir an den Blumen haben, das ist noch ordentlich vom Paradiese her. So verbinden wir innerlich immer einen Sinn mit der Blume — und das ist erst die rechte Blume, die wir mit unserer Freude meinen. Wenn wir so in der ganzen Natur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß . . . die Blumen, Bäume und Gestalten werden uns dann aufgehen". Die Farben erscheinen ihm also als sinngebende Auswirkungen der Natur. Das innere Verständnis der durch die Naturfarben angedeuteten kosmischen Kräfte und ihre geheimnisvolle Einwirkung auf die Seele des Menschen scheinen ihm in besonderer Weise in den Blumen gegeben zu sein. So kommt Runge zu der Einsicht, daß mit einer analogisch zur Natur und vor allem der Welt der Blumen sich verhaltenden Farbgebung, die selbstverständlich durch den Geist des Künstlers hindurchgegangen und verwandelt sein muß, „letzte Kunst" erreicht werden könne, die am ehesten geeignet sei, das Unsagbare der oben angedeuteten Erlebnisse wiederzu-

geben. Runge sucht auf diese Weise zur religiösen Kunst schlechthin vorzudringen, die als durch die Person des Künstlers hindurchgeleitete Funktion göttlicher Kräfte betrachtet wird, eben jener Kräfte, die sich schon in der Bedeutung der Naturfarben ihm offenbaren. Diese künstlerische Schau bestätigt seinem Innersten sogar in etwa die Wirklichkeit der gläubig gewußten christlichen Geheimnisse, so wenn er in Fortführung obiger Gedanken sagt: „Licht oder weiß und Finsternis oder schwarz, das sind keine Farben. Das Licht ist das Gute, die Finsternis das Böse. Man kann das Licht nicht begreifen und die Finsternis sollen wir nicht begreifen. Da ist dem Menschen die Offenbarung gegeben und die Farben sind in die Welt gekommen: blau, rot und gelb. Das Licht ist die Sonne, die wir nicht anzusehen vermögen, aber wenn sie sich zur Erde neigt, wird der Himmel rot. Blau hält uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der Vater, und rot ist ordentlich der Mittler zwischen Erde und Himmel; wenn beide verschwinden, so kommt in der Nacht das Feuer, das ist gelb und der Tröster — auch der Mond ist nur gelb". Diese Anschauungen wollen natürlich von künstlerischen Menschen mitempfunden werden. Sie waren in früheren Zeiten lebendiger als heute. In ihnen lebt uraltes Erbe fort, das mit eine der Wurzeln war für die hohe Malerei des Mittelalters. Runge ist leider über die symbolische Naturdarstellung nicht hinausgekommen. Aber es ist nicht abzusehen, wohin er bei längerem Schaffen und infolge seiner fortschreitenden religiösen Verinnerlichung gekommen wäre. Vielleicht wäre seine Kunst die Offenbarung eines modernen, monumental-symbolischen Stiles religiöser Malerei geworden, für die neuerdings wiederum Anzeichen im deutschen Kunstleben vorhanden sind. Seine Anschauungen wollen, wie gesagt, künstlerisch mitempfunden werden. Sie beanspruchen keine dogmatische Gültigkeit, aber sie bekunden dennoch das Wissen um die tiefere Wahrheit, nämlich letzten Endes: der „analogia entis". Der Künstler gibt uns nämlich einen genauen Hinweis dafür, wie er verstanden sein will. Er sagt[5]: „Das Höchste ist es ja nicht, aber es ist doch durch das Höchste in uns hervorgebracht". Dies aber, nämlich „das Höchste", ist nach der Ansicht Runges die Unendlichkeit Gottes, des Schöpfers, denn nur Gott kann das Vermögen zur Symbolisierung Seiner selbst „in uns hervorbringen".

Psychologisch wäre zu den oben kurz angedeuteten Anschauungen Runges folgendes zu sagen: Künstlernaturen sind in stärkerem Maße sinnlich begabt als andere Menschen. Da aber ihre Begabung auch für ihr eigenes Gefühl „von weit her kommt", sie sozusagen unmittelbarer den irrationalen Mächten des Daseins anheimgegeben sind, so bleiben die tiefer veranlagten Charaktere unter ihnen dennoch nicht bei der bloß sinnlichen Wahrnehmung der Dinge stehen. Im Künstlertum offenbart sich im Gegenteil in besonderer Weise die Wahrheit des Satzes, daß „die Gnade die Natur voraussetzt". Gerade die stärkere sinnliche Erfahrung, das beinahe begehrliche, doch gleicherweise liebevolle und innige Umgreifen der Dinge, läßt in einem tieferen Sinne ihre Wesenheit erfassen. Das Wesen der Dinge aber ist geheimnisvoll. Das Geheimnis von Materie und Form, Stoff und Geist ist in ihnen wirksam. Die künstlerische Schau

täuscht sich nicht über diesen Sachverhalt hinweg. Gerade die Liebe zum Stoff, zum sinnlich Erfahrbaren, läßt das „Geistige", das die Dingwelt irgendwie ausstrahlt, als einen Abglanz des Urgeistes erkennen. Doch nicht nur der Gegensatz des Endlichen und Unendlichen, sondern auch die Stufung der Weltordnung wird der künstlerischen Empfängnis mehr oder minder deutlich. Sie wird vom Künstler gleichnishaft in der sichtbaren Ordnung der Welt geschaut. Runge war innerhalb der deutschen Romantik bekanntlich der hervorragendste Künstler der versinnbildlichenden Kunstrichtung. Es ist dem Leser zudem nicht mehr unbekannt, daß jene Zeit überhaupt zum Symbolischen hinneigte. „Es ist nicht anders möglich", sagte daher Runge, „als daß diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden muß, denn daher kommt sie, und das muß ihr fester Grund sein, sonst fällt sie zusammen wie das Haus auf dem Sande" [6]). Die versinnbildlichende Kunstweise wird also stets von ihm (vergl. oben!) auf ihre wesentliche Voraussetzung zurückgeführt, die Erahndung der Uebernatur in der Natur.

Auch die Sonne, die in der Rungeschen Naturbetrachtung eine große Rolle spielt, wird dem Künstler zum Zeichen seines Glaubens [7]): „Man muß zum Erlebnis des Lichtes gelangen, und zu erfahren suchen, wie alles auf den einen Punkt hindeutet, durch den das Licht in die Welt gekommen ist". Die Schau der Dinge verlebendigt demnach in seiner Person den Glauben an die Uebernatur, wie dieser Glaube seinerseits die versinnbildlichenden Kräfte weckt. Diese Wechselwirkung ist zu beachten! Symbolisierende Dingschau und innige Gläubigkeit machen demnach das Wesen des Künstlers aus und erwirken durch angestrengte künstlerische Tätigkeit bedeutsame gleichnishafte Gestaltungen. Ohne jede Nachahmung entspringen so seine Werke seinem innersten Erleben. Objektivierte Seinserfahrung spricht aus ihnen. Daher gelangte Runge im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen zur Ganzheitlichkeit des Künstlerischen. Er gab aber auch sein Herzblut hinein in seine Kunst [8]): „Ein Kunstwerk, das nicht in unserer eigenen ewigen Existenz gegründet ist, besteht nicht. So ist es gewiß auch mit dem Menschen, der nicht in Gott gegründet ist". Es ist bezeichnend für die Weite seines Geistes, daß er in diesem Zusammenhang die eigene Erfahrung und die Erfahrung von Gott in ihrer Tiefe sogleich mit einander verbindet. Er spricht nicht von der eigenen Seinsweise, ohne von Gott zu sprechen, und gibt ihr so in Wahrheit die Bezeichnung „ewig". Wie richtig es dann ist, zu sagen, daß die Kunst, die nicht in unserer „ewigen Existenz" wurzelt, eben nicht ist, kann nur der begreifen, der im Anblick der Ewigkeit sie zu erschauen weiß. Nur, weil die Fähigkeit zu derartig letzter Betrachtungsweise vielfach geschwunden ist, ist es möglich geworden, verschiedener Meinung zu sein über das, was Kunst ist und was nicht. Man ist ja schließlich in jeder Hinsicht verschiedener Meinung geworden. Meinungen aber, um ein Wort von Novalis anzuführen, beschränken, wohingegen Wahrheiten Leben geben. Das spüren wir auch an der „Sprache des Glaubens", die auch die Rungesche Sprache ist [9]): „Aus der in Gott ruhenden Kraft muß die Kunst wachsen, denn wie die Blumen sich befruchten im Sonnenschein und dann Frucht bringen — man beachte, wie das Nacheinander der Entwicklung in

solcher Sprache deutlich wird — so ist es mit dem Menschen, der zu der kräftigen vollen Zeit seines Lebens Gottes Liebe erkennt und sich mit dem himmlischen Lichte verbindet. In dem bleibt die Jugend ewiglich und die Kunst und jede Wissenschaft wird je länger, je fester in ihm".

Aus einer solchen Haltung heraus, die der Natur und der Uebernatur gerecht wird, mußte auch notwendig jene Ehrfurcht erwachsen, ohne die echte Künstlerschaft unmöglich ist, jene Ehrfurcht, der die naheliegende Verzweckung der Kunst, ihre bloß willkürlich-verstandesmäßige Vordergründigkeit, aber auch die Hochschätzung der eigenen Mühe fernliegt, die hingegen den Mut und das Vertrauen aufbringt, sich der inneren Gewißheit hinzugeben, um dann „dem Zuge des Geistes sich zu überlassen" (Ignatius von Loyola): „Nur in dem Glauben, daß das Licht ihm darüber aufgeht, muß er (der Künstler) das Gute bewirken, wenn es dann auch etwas anderes wird, als er es selbst geglaubt hat und wenn auch seine Arbeit und Mühe darin verschwinden sollte" [10]). Fern dem Standpunkt des l'art pour l'art wird die Kunst nicht in sich selbst begrenzt, sondern als ein Mittel geistiger Vertiefung und als Ausströmen übernatürlicher Kräfte angesehen [11]). Gleichsam wie von selbst offenbart sich im Einzelnen dem wachen Menschen, der Runge ist, das Ganze. Er spürt, daß jedes Gebiet geistigen und praktischen Tuns über sich hinausführt, daß die Teilgebiete nur die Aufgabe haben, die letzte Frage nach dem inneren Sinn des Lebens und des Seins immer von neuem wachzurufen [12]): „Ich ahne noch etwas Unsterbliches über die Kunst hinaus, etwas Bleibenderes und Gewisseres: Dies ist die Ewige Liebe in uns". Der Satz kann nach dem Vorangegangenen nicht verwundern, er bringt aber deutlich die innere Begrenzung des Künstlerischen gegenüber dem tieferen Wert zum Ausdruck. Die rechte Ordnung der Werte ist also, wie aus früher Gesagtem schon hervorging, bei Runge durchaus gewährleistet.

Dann aber macht der Künstler etwas sehr Feines. Er läßt seine Liebe nicht im Stich, die Kunst, für die er sich rastlos opferte. Er fährt nämlich, nachdem er, wie oben angeführt wurde, von „der Ewigen Liebe in uns" gesprochen hat, fort: „Ich habe keinen Namen dafür, und will sie nicht durch Grübeln von der Kunst trennen, sondern sie soll mich ewig mit ihr verbinden und sie allein kann den Gedanken des Schönen lebendig in mir erhalten". Selten ging ein Mann der Dialektik mit solcher Anmut aus dem Wege. Dem Künstler liegt nichts daran, das Ganze seiner Schau in seine Teile zu zergliedern, die Gegensätze einander gegenüberzustellen, Erfahrungsgebiet und Seelenbewegung verstandesmäßig gegeneinander abzugrenzen. Eher möchte er allüberall die Allursächlichkeit empfinden und mitteilen. Und doch ist er sich, wie dem Leser längst deutlich wurde, durchaus nicht ontologisch im unklaren. Das bestätigt auch folgende Auslassung [13]): „Ich wollte, ich könnte dich einmal vor die Madonna von Raffael und zugleich vor den Jupiterkopf der Alten stellen, ich wollte dir deutlich zeigen, wie die Liebe und das Leben allein durch Christum in die Welt gekommen ist". So kann nur jemand sprechen, der Christlichkeit und Nichtchristlichkeit und deren verschiedenartigen

künstlerischen Ausdruck sehr wohl zu unterscheiden vermag; ja, der sogar dort noch Christliches sieht, wo viele andere es nicht mehr sehen, ist es doch inzwischen eine Ausnahme geworden, die Religiosität der künstlerischen Renaissance überhaupt noch zu erfassen. Das kann eben nur der, der in der rechten Liebe ist und der deswegen die innere Aufgeschlossenheit hat. Sie waren Wesenszüge Runges [14]): „Unsere Seele ist ein Abbild jener Kraft, die Himmel und Erde geschaffen hat und muß daher die Liebe erstreben" — — — „Gott rein in sich zu ahnen, ist das Grundgesetz aller wahren Kunst und seine Liebe die Ursache alles dessen, was ich tue" [15]). — — — „Wer es nicht wagt, seine ganze Seele in des anderen Brust auszuschütten, der wird die Liebe nicht erhalten" [16]). So ist sein Leben ein Verströmen, die personifizierte Güte und Schaffenskraft, vertrauensvoll hingegeben, Werkzeug der Ewigkeit [17]): „. . . es ist eine Kraft im Menschen, die ohne alles Zutun um uns her wirkt, und wer sie sucht, der findet sie". — — — „Wem die Liebe in der Seele glüht, der entzündet die Welt damit . . ." [18]).

Die Rungesche Liebe und Liebessehnsucht wurde stets erneuert und gekräftigt in der Wachheit seines Gottesbewußtseins. Es ist aber eine alte Wahrheit, daß ein lebendiges Gottesbewußtsein nur in der personalen Liebe zu Christus erhalten bleibt. Wir wissen, daß der Künstler diese in einer innigen Weise besaß, sodaß sie ihn mitunter ungeduldig werden ließ über den Unverstand der Welt, dieses innerste Lebensgesetz so oft zu vergessen oder gar mehr oder minder bewußt dagegen zu wirken. Auch die Achtung vor bedeutenden Persönlichkeiten hielt ihn nicht davon ab, die Wahrheit zu sagen, wenn er glaubte, daß sie in diesem Punkte fehlten. So sagte er von Goethe, dessen Faust werde gräßlich, nicht der Faust, wie er da sei, sondern der Dichter, der durch Faust und den Teufel zugleich hindurchsehe. „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft", das sei recht dem Vater der Lüge aus der Seele gesprochen, wie es furchtbar in ihm (Goethe) seine eigene Seele sich log [19]). Aller Mißstand sei gerade dadurch in die Welt gekommen, daß jene bloß rationalistische, liebeleere Haltung, die „Dummheit, die Wissenschaft statt der Weisheit" ergriffen habe und so nach und nach selbst „als die Weisheit ausgeschrien" worden sei [20]): „Die Welt soll die Liebe erkennen, die durch Jesum Christum in die Welt gekommen ist". Der Künstler bringt diese seine wirklich große Haltung, die jener liebeleeren Verhaltensweise entgegengesetzt ist, in dem klassischen Satze zum Ausdruck [21]): „Man liebe Gott mehr als mich und verlasse sich auf ihn".

Durch diese Liebe mußten in einem Menschen wie Runge, gefördert auch durch die romantische Situation der Zeit, jene Ganzheitlichkeit des Lebensgefühls und jene Verdichtung der künstlerischen Schau in hohem Maße gesteigert werden, die er besaß. Sein ganzes Leben hindurch suchte er denn auch nach einer engen Verbundenheit mit der beseelten und unbeseelten Schöpfung. Dieser Drang jedoch verlebendigte in ihm das Bewußtsein Gottes als des in allem wirkenden Prinzips. So wurde ihm die Natur folgerichtig zum wunderbaren Symbol der Ewigen Güte, und sie blieb stets der vornehmste

Gegenstand seiner gleichnishaften Gestaltungsweise. Sein Unendlichkeitsempfinden verlor sich nicht in grauen Fernen, denn die Liebe läuterte immerwährend seinen inneren Menschen und gab seinem künstlerischen Tun Sinn und Richtung [22]): „... kein gemeiner Gedanke soll in unsere Seele kommen; wer das Schöne und das Gute mit inniger Liebe in sich festhält, der erlangt immer doch einen Punkt in der Kunst".

Die innere Ausgeglichenheit, die der Künstler auf diese Weise erreichte, verdankte er aber nicht zuletzt auch der beseeligenden Kraft, die er aus der lebendigen Gemeinschaft mit ihm gleich oder ähnlich Denkender zog. Sagt nicht später noch Hölderlin [23]): Voll Güt' ist — Keiner aber fasset — Allein Gott! ? Um die Kraft, die demnach aus der Gemeinschaft erwächst und den Einzelnen über sich selbst hinaus- und zu Gott führt, wußte auch Runge [24]): „Nein, die Sehnsucht zueinander ist kein Dunst, der vergeht, sondern, wenn wir sie pflegen, der Keim einer ewig lebendigen Blume, die sich zum Lichte sehnt". So ist das Wesen der Gemeinschaft von ihm richtig erkannt, die eine stets gefährdete und umkämpfte Wirklichkeit geheimnisvoll schöpferischer Natur ist und deshalb sorgsamster Pflege bedarf. Ebensowenig aber, wie sie dem Menschen ohne sein Zutun gegeben wird, ebensowenig ist sie als solche vollendet da. Runge vergleicht sie daher mit dem „Keim einer lebendigen Blume, die sich zum Lichte sehnt", womit ihre zarte, leicht verletzliche Natur, aber auch ihr innerstes Wesen, das lebenspendend und wachsend ist, ebenso schön wie treffend umschrieben ist.

Aus dem so gearteten, in verschiedener Hinsicht beschriebenen Rungeschen Charakter ergab sich von selbst auch die Stellung des Künstlers zur Kunst. Er ordnete sie natürlich in die Ganzheit des Lebens ein. Wie schon mehrfach angedeutet wurde, kam er nicht auf den Gedanken, daß sie ihren Sinn nur in sich selbst habe. Eine solche Verkehrung der Werte war ihm unmöglich, hatte er doch im Gegenteil ein äußerst feines Empfinden für die entsprechende Wertung der Lebensgebiete, wie aus seinen Urteilen über Gott und Welt, Menschen und Gemeinschaft, Innenleben und Außenwelt und aus seiner Haltung gegenüber der Wissenschaft hervorging. Zudem wurde seine Stellung zur Kunst wesentlich vom christlichen Gedanken bestimmt, der als solcher schon die Ueberbewertung eines Kulturzweiges ausschließt. Schließlich lag eine wesentlichere Beurteilung der Dinge auch, wie schon erwähnt, in der Entwicklung der Zeit und den Grundvoraussetzungen jener Bewegung begründet, der er angehörte [25]). Die Kunst konnte ihm nur Aussage, Symbol sein [26]). Erstes und Ursprüngliches war für ihn, wie die führenden Männer der Romantik überhaupt, die umfassend gebildete ganzheitliche, die Natur, den Menschen und Gott innerlich erfahrende Person, die durch ihre Fähigkeit zur Kunst die Aufgabe hat, das, was hinter der Natur erahnt wird, gleichsam wie im Spiegel des Geistes stets von neuem sichtbar zu machen. Ein Instrument kann nach Runges Ansicht nicht der Zweck sein, die Kunst ist für ihn nur der Bote von etwas Besserem. Es sei nichts, schrieb ihm ein Freund [27]), daß man jetzt in der größten Herzensangst sich sage, die Sehnsucht und die Wichtigkeit der

Kunst sei alles. Nichts sei falscher, als daß man nun die Kunst zur Religion zu machen sich bestrebe. Dieser Auffassung war auch Runge. Ohne Zweifel bewertete er die Kunst sehr hoch, denn die Ueberwelt ragt nach seiner Ansicht irgendwie in sie hinein. Kein Mensch kann ihn von der Meinung abbringen, daß die Kunst etwas Bestehendes außer dieser Welt ist [28]). Ihr Werden und ihre Wirkung sind gleicherweise geheimnisvoll. Denn nichts weniger ist in ihr gegeben, als das überraschend schöne Abbild der Verleiblichung des Geistes. Sie wachse dadurch, daß es dem Menschen notwendig sei, sich ihrer zu bedienen, weil das, was durch sie gesagt werde, auf keine andere Weise gesagt werden könne [29]). Trotz dieser einzigartigen Bedeutung aber, die Runge der Kunst beimißt, ist sie ihm nicht der letzte Wert [30]). Es sollten nach seiner Ueberzeugung alles Wissen und alle Kunst des Menschen nie etwas anderes sein als Lob Gottes. Den Gedanken an Gott und seine Wirksamkeit suchte er im Erleben der Natur stets in sich zu verlebendigen und wachzuhalten, um aus der Verbundenheit seines Naturerlebens mit dem Gotteserlebnis gleichnishaft zu gestalten, und es erwuchs ihm, dem die Blume als das sprechendste Symbol der Liebe und des Lebens galt, so jene duftigzarte, überaus feine Kunst der Zeichnung, die wir bewundern. Darüber hinaus aber suchte er die gesamte Natur auch mit den Mitteln der Farbe darzustellen als das vollendete Abbild eben der Gottesschöpfung: „. . . je roher sich die Dinge einander entgegenstellen, je weiter ist ein jedes von seiner Vollendung und je mehr sie sich vereinigen, desto mehr nähere jedes Ding sich seiner Vollendung, kehre der Geist zu Gott zurück“ [31]).

Die hervorragenden Wesenszüge des Künstlers Phil. Otto Runge, die ihn zu einer vollendeten religiös-romantischen Persönlichkeit machen, sind demnach: Ganzheitlichkeit des Empfindens, gleichnishafte Gestaltungskraft, Streben zur Gemeinschaft und ein verlebendigtes Gottesbewußtsein. Diese Eigenschaften ließen ihn zu einem Künstler heranreifen, dem nichts ferner lag, als die bloße Virtuosität des Könnens, der jedes Kunstwerk seinem Innersten abgerungen hat und sich der Kunst bediente als eines Mittels höchster Erlebnis- und Erkenntniswerte. Er gehörte zu jenen Naturen, die die Stärke und das Wollen besitzen, die Kunst nicht nur zu üben, sondern dieser Begnadung entsprechend auch zu leben. Nur so konnte Runge seinen Grundsatz verwirklichen, daß die Kunst nicht den Künstler, sondern der Künstler die Kunst zu ernähren habe [32]).

Der romantische Begriff des Künstlerischen in seiner religiösen Vervollkommnung.

Schon in dem Abschnitt über das romantische Persönlichkeitsideal haben wir das Streben jener Zeit nach der Ausgeglichenheit des inneren Menschen dargetan. Die religiösen Kräfte des Glaubens, der Liebe, der Gemeinschaft sollten mit gleichem Einsatz gepflegt werden. Jeder, vor allem aber der Künstler, sollte zunächst sich selbst zu einem Kunstwerk gestalten [1]). Dieses Ziel suchte man durch eine vor allem zu erstrebende Gesamtausbildung des Seelischen zu erreichen.

Nicht in der Ausbildung der künstlerischen Fähigkeit an sich [2]), welche sodann, losgelöst von der Gesamtperson und einseitig bevorzugt, leicht zu seelenloser Veräußerlichung führe, sah man den Weg, sondern in der ganzheitlich ausgerichteten Bildung. Die innere und äußere Formung eines Menschen sollte nicht weiter gehen [3]), als es die Seele verträgt. Dieser Gedanke, äußerst wesentlich für den romantischen Begriff des Künstlerischen, möge festgehalten werden. In ihm äußert sich jene schöpferische Selbstbescheidung der Romantik, die u. E. bisher kaum in der einschlägigen Literatur beachtet wurde und die auch für unsere Zeit recht fruchtbar werden könnte.

Um zu dem Ziele dieser schöpferischen Selbstbescheidung zu gelangen, setzte man einzig dort an, von woher diese Haltung überhaupt zum inneren Vollzug gelangen und dann zur gestalterischen Tat werden kann: in der bewußten Pflege der seinsmäßigen, im Seelengrunde gegründeten, allumfassenden [4]) Liebe [5]), der wesentlichen Voraussetzung auch der wahren Kunst; denn die wichtigste Eigenschaft des Künstlers, alles [6]) Geschaffene ehrfürchtig in sich aufzunehmen, ihm auf diese Weise sozusagen zum eigentlichen, vollen Sein zu verhelfen und dieses Sein dann gleichnishaft darzustellen, ist nach Ansicht der Romantiker nur in der Liebe zu erhalten und zu betätigen. Die stete Stärkung der seelischen Spannkraft [7]) aber und die maßvolle Ausbildung der künstlerischen Formkraft [8]) hinwiederum erhalten die Liebe und mit ihr die Innerlichkeit im Sein und Tun. Man hatte also ein feines Gefühl dafür, daß der liebende, der religiöse — und nur er ist letztlich auch der künstlerische — Mensch, keine Veräußerlichung kennt, denn sie steht im Widerspruch zur Religion, zur Liebe, die niemals nur äußerlich ist. Das künstlerische Talent hat demnach zurückzustehen vor dem Dienst an den Menschen wie an sich selbst. Die künstlerische Bildung darf nie die Seele vergewaltigen, zum bloß Könnerischen hin entwickelt werden. Wir finden diesen Gedanken in dem Schrifttum Runges oft berührt. Er findet sich aber auch bei fast allen anderen Künstlern (und Dichtern [9]) der Zeit, auch noch bei den Spätromantikern [10]). Vermittels der Selbstbescheidung und der durch sie bewirkten Kraft zur Gestaltgebung wurden also Leben und Kunst zunehmend ganzheitlicher ausgerichtet. Wie im Künstler selbst auf diese Weise die Kräfte des aufnehmenden Gemütes mit den ordnenden des Geistes sich verbanden [11]), so sollten sich auch im romantischen Kunstwerk Geist und Natur durchdringen [12]).

Diese ganzheitliche Ausrichtung in Leben und Kunst konnte aber der positiven Romantik nur gelingen, weil sie die Grundhaltungen des Christentums, die sich vor allem in der Liebe und Demut offenbaren, zu ihrer eigenen seinsmäßigen Lebensform zu machen suchte. Wir haben den Ernst, mit dem man dieser Aufgabe sich hinzugeben wagte, in dem Abschnitt über die religiös-künstlerische Praxis anzudeuten versucht. An dieser Stelle ist es uns nur noch darum zu tun, auf jene Selbstbescheidung als den vortrefflichsten Ausdruck der romantischen, religiös-künstlerischen Geistigkeit, einer praktisch verwirklichten „Idealität", eindringlich hinzuweisen. Daß man diesen christlich wie künstlerisch hochwertigen Wesenszug der positiven Romantik in der neueren Literatur nicht erwähnte [13]), liegt wohl an der nichtchristlichen

Ausgerichtetheit unserer Zeit, die das Effektive und Aktive überbewertet, hingegen für die tiefreichende Empfängniskraft, die demütig aufnehmende Fähigkeit unseres Innern, nur mangelndes Verständnis besitzt, ein, wenn nicht das zerstörerische Moment der neueren Geschichte. Einem ebenso verengten Blickvermögen und mangelnder Geschichtserfahrung und -erkenntnis, die vor den Tatsachen erschrickt oder sie falsch bewertet, ist es zuzuschreiben, wenn die an früheren Zeitabschnitten gemessene, verhältnismäßig geringe künstlerische Produktivität der Romantik ihrer Weltanschauung oder gar der oft vollzogenen Heimkehr vieler Romantiker zur Mutterkirche zur Last gelegt wird. Man suche die Ursache dafür in den damals schon sehr stark spürbaren Folgeerscheinungen der Glaubensspaltung, in der Aufklärung, der selbstherrlichen „idealistischen" und „praktischen" Philosophie, der fortschreitenden Auflösung der Glaubenskräfte und des Gemeinschaftswesens, in dem sich verbreitenden Materialismus und beginnenden Liberalismus, kurz: dem zunehmenden Mangel einer gemeinschaftlich vollzogenen, übernatürlich gegründeten Lebensformung, ohne die letztlich eine große Kunst, ein neuer Stil nicht denkbar ist. Gerechterweise ist festzustellen, daß zwar die künstlerisch (wie kulturell überhaupt) folgenschweren Auswirkungen der rein im Diesseitigen befangenen und mit oben erwähnten Mächten und Zuständlichkeiten eng verbundenen klassizistischen Bestrebungen als Ausdruck eines entheiligten Menschentums nicht ausbleiben konnten, daß aber die romantischen Künstler dem gegenüber zu bedeutsamen christlichen Gestaltungen aus den Kräften der deutschen Seele heraus gelangten. Dies ist menschlich wie künstlerisch um so anerkennenswerter, als es nur unter großen persönlichen Opfern geleistet werden konnte. Es ist daher ohne weiteres einzusehen, daß nur aus einem letzten Grunde, aus dem Uranfang der Geistesfreiheit heraus, deren tiefste Kraft in der empfangenden Hingabe, die jene ehrfürchtige Selbstbescheidung wesentlich voraussetzt, gegeben ist, religiöse Kunstwerke entstehen konnten. Man lehnte daher den selbstherrlichen Gedanken „idealistischer" Prägung aus der Haltung der schöpferischen Selbstbescheidung heraus ab. Man verleugnete sich selbst und gelangte von innen her zu schönen Gestaltungen der christlich-germanischen Kultur. Nicht, als ob ein Mangel an Selbstgefühl sozusagen aus der Not eine Tugend gemacht hätte, als ob eine „kämpferische" Geisteshaltung im Widerspruch stünde mit jener Selbstbescheidung, denn diese wurde auch von Männern wie Cornelius und Görres, deren kämpferischer Geist unbestritten ist, vertreten. Auch Runge hat diese Haltung im vollendeten Maße besessen. Nein, jene Selbstbescheidung wurde als das schöpferische Urprinzip für das Leben wie auch für die Kunst erkannt. Wenn die Kunst mehr als das Mittel gleichnishafter Gestaltgebung, der Künstler sozusagen als Mittler geheimnisvoller Kräfte, die nicht im bloßen Diesseits gegründet sind, angesehen wurde, wenn man daher ganz entschieden bestritt, daß die Kunst ihren Zweck in sich selbst habe und erkannte, daß sie keinen letzten Wert darstelle, dann ist dies alles Folge eben jener Selbstbescheidung. Wenn man aber darüber hinaus dem „Kämpferischen" im höchsten Bezirk der Künste keinen Raum geben wollte und statt dessen die Ausgeglichenheit und innere Fülle als den besseren Ausdruck des Ganzheitlichen und Ewigen

empfand und künstlerisch erstrebte, so ist auch dies die Folge jener Selbstbescheidung. Rethel, Cornelius u. a. haben übrigens gezeigt, daß eine mehr dramatische Darstellungsweise dieser Haltung und Auffassung nicht widerspricht. Jedoch blieben auch sie gemäßigt im Ausdruck[14]). Wenn man schließlich größeren Vorbildern gleichgerichteter Zeiten, Pietät mit dem Gefühl für lebendige Tradition verbindend, nachstrebte, so ist auch dies ein Zeichen jener Selbstbescheidung, Ausdruck einer Haltung, die gerade in der Erkenntnis der eigenen Grenzen seelische Tragfähigkeit und Kraft verrät, große Vorbilder ertragende Kraft, die in wohltuendem Gegensatz steht zu der häufig anzutreffenden Selbstbetonung und Ueberheblichkeit vieler Vertreter des mehr oder minder rationalistischen Zeitgeistes. Wenn endlich ein Overbeck, wie erwähnt, ein Jahrzehnt an einem Werk schafft, weil er sich so eine bessere religiöse Wirkung davon erhofft, so ist der Adel — Adel ist Dienst am Mitmenschen — hingebender Gesinnung, der in solchem Tun sich offenbart — ebenfalls eine Folge jener Selbstbescheidung — kaum noch zu überbieten.

Wir fassen das Resultat dieser Arbeit zusammen: Die Künste werden von den Romantikern als Ausdruck des Geistigen, als gleichnishafte Versinnbildlichung des geschichtlichen und übernatürlichen Seins aufgefaßt. Die Kunst hat daher nicht einen Zweck in sich selbst. Sie ist ihrem Inhalte nach ein Mittel zur Bildung, im engeren Sinne des Künstlers selbst, im weiteren Sinne des Volkes, schließlich der Menschheit überhaupt. Sie ist ihrer Form nach endlich Ausdruck der in der Uebernatur begründeten Volkstumskräfte.

Da aber das romantische Kunstwerk, weil es umfassendes Gleichnis sein will, auf die vollkommenste Weise nur vom ganzen Menschen her geschaffen werden kann, so setzt es eine Persönlichkeit voraus, die das künstlerische Talent und seine Ausbildung wie überhaupt jegliche Bildung, dem inneren Personsein einordnet, die das bloß Könnerische ablehnt, alle Kräfte nach Möglichkeit fördernd. Denn nur eine solche Persönlichkeit vermag nach romantischer Anschauung die „Totalität aller Realität und Idealität" (Schlegel) so lebendig zu erfahren, wie es zu ihrer gleichnishaft-künstlerischen Gestaltung notwendig ist.

Die zu gestaltende Schöpfung aber ist in ihren innersten Zusammenhängen nur dem religiösen Menschen zugänglich. Er „erfährt" letztlich die Geschichte in ihrer weltlichen und ewigen Schicksalhaftigkeit. Von dieser letzten Erfahrung her gelangt er zum Inhalt seiner Kunst. Daher finden wir bei den Romantikern die bewußte Ausformung der religiösen Grundhaltungen, denn sie machen jene tiefste Erfahrung evident und somit künstlerisch gestaltbar.

Diese tiefste und umfassendste Erfahrung aber setzt für ihre eigene Möglichkeit die schöpferische Selbstbescheidung voraus, denn sie wirkt die innere Empfängnis, das tiefere Bewußtsein. Diese Selbstbescheidung, die gerade der künstlerische Mensch unbedingt üben muß, dürfte von den Romantikern, besonders aber von den Malern der Zeit, als religiöse Grundhaltung wieder bewußt erstrebt worden sein und z. T. beachtenswerten Gestaltungen das Gepräge gegeben haben.

Das künstlerische Werk.

Zum Schlusse dieser Arbeit sei an dem Werk der romantischen Künstler dargetan, was die bisherigen Darlegungen theoretisch zu verdeutlichen suchten: Das Hindurchstrahlen des Religiösen im romantischen Kunstwerk. Eine Besprechung aller in Betracht kommenden Gemälde und Schwarz-weiß-Darstellungen kann nicht unsere Absicht sein. An einigen wesentlichen Gestaltungen, die für unseren Blickpunkt von Bedeutung sind, soll der Notwendigkeit genüge geschehen. Um das Religiös-Inhaltliche in seiner künstlerischen Form wertend zu akzentuieren, sehen wir von chronologischen Gesichtspunkten ab. Wir beginnen mit den kleineren Meistern, um sodann über die großförmige Landschaftskunst zu den eigentlichen Gestaltern christlich-religiöser Kunst zu gelangen.

Die Farbe besitzt in der romantischen Malerei meistens keine eigene Wirksamkeit [1]), indem sie den Inhalt symbolisch anzudeuten bestrebt ist und meistens die Linie nur unterstützt durch gleichmäßiges Verteilen der Farbkomponenten. Hinsichtlich dieser Farbsymbolik lesen wir bei Schlegel in dem Aufsatz über „Die hl. Cäcilia von Ludwig Schnorr“ [2]): „. . . denn die Kleidung und alle Zeichen sind in einem solchen Bilde als Attribute zu betrachten . . . Mit einem reich gefalteten Gewande ist die Heilige umkleidet und mit goldenem Gürtel und zweifacher goldener Armspange am rechten Arm angetan. Das Gewand bedeutet die Sphäre, die grüne Farbe das Irdische, der Gürtel geht auf das Geschäft und Gold ist das Sinnbild der geläuterten Vollkommenheit . . . die römischen Sandalen sind mit . . . schwarzem Bande festgebunden zum Zeichen, daß sie herabgesenkt sind in die dunkle Welt“ [3]). Die Farbe dient demnach diesen Meistern primär dazu, den geistigen Inhalt des Bildes zu verdeutlichen.

Die Linie hingegen wurde zum wesentlichen Darstellungsmittel der romantischen Malerei. Die Gestaltungen der Runge, Friedrich, Overbeck, Cornelius und Rethel, um nur die bedeutendsten Künstler der Zeit zu nennen, sind ohne sie nicht vorstellbar. Es besteht also die Frage, warum man damals die mehr lineare Gestaltungsweise derart bevorzugte. Die Linie ist eben in hervorragender Weise das Instrument einer geistig gerichteten Kunst. Sie bringt das bewußte Ringen um den Gegenstand zum Ausdruck. Sie ordnet durch die Verschiedenheit ihrer Ausdrucksgewalt das Einzelne dem gesamten Bildgefüge ein. Durch sie ist es eher möglich als mit der bloßen Farbe, die mehr das Dahinströmen des endlichen Seins durch vielfältige Nüancen sichtbar macht, die hierarchische Ordnung der Werte in der gleichnishaften Bedeutsamkeit der Formen „abzubilden“, denn sie ist ebensosehr „architektonisch“ wie „sprechend“ zu verwenden. Die Linie ist demnach ein vorzügliches Interpretationsmittel, da sie die objektiven Zuständlichkeiten, aber auch ihre subjektive Erfahrbarkeit vollendet anzudeuten vermag. Sie ist daher schlechthin das Ausdrucksmittel einer, wenn auch subjektiv akzentuierten, so dennoch ordnungshaft gebundenen, im Objektiven verankerten gemäßigten Ausdruckskunst. Diese Arbeit aber versuchte darzutun, daß der Wille zur Objekterfahrung und seiner primär gleichnishaften künstlerischen

Sichtbarmachung, d. h. letztlich religiös-künstlerischen Gestaltung allen Malern der Romantik eignete. Deshalb war, wie in früheren großen Kulturabschnitten, so auch in der Romantik, die Linie das bevorzugte künstlerische Ausdrucksmittel.

Noch Ludwig Richter bekundet dies [4]) in Bildern wie: „Die Rast unter dem Kreuze". Ein Greis und ein Kind, gleichsam eine Symbolisierung der Menschheit, haben sich in weiter, ermüdend trauriger Landschaft zur Rast niedergelassen. Doch nicht an einem beliebigen Platze, sondern unter dem Kreuze. Nur der untere Teil desselben mit den durchbohrten Heilandsfüßen ist sichtbar, da die christliche Phantasie den in den Kosmos ragenden Korpus leicht ergänzt. Der Greis sitzt gebeugt unter der Last nicht nur des Weges, nein, seines Schicksals, welches irgendwie das Schicksal aller Menschen ist. Die Hände ruhen gefaltet im Schoß. Die Gestalt umhüllt das Graugrün schwermütiger Hoffnung, in welchem hier und da das Blau des Glaubens erglänzt, durch das Blau des Korbtuches und einen bläulichen Schatten am Kreuzessockel bedeutsam unterstrichen. Das Kind schläft. Sein rötlich-weißes Kleid deutet auf ein liebend-unschuldig Gemüt. Vogel und Hund sind, wie oft bei unserem Meister, dem Gesamtgeschehen feinfühlend eingefügt. In der Vegetation herrscht ebenfalls das Grün der Hoffnung. Am Himmel glänzt das Ockergelb der Erfüllung. Der Kreuzesstamm als Verbindung von Hoffnung und Erfüllung hält bedeutsam die Mitte beider Farben. Im Ganzen herrscht die Linie über der Farbe, der Geist, den geläutert von allem stofflich Erdenschweren der Erhöhte zu sich hinaufzieht, über der Materie. Der Künstler stellte dieses Motiv in vielen Variationen dar. Es ging ihm dabei um die Darstellung des Grundproblems seines inneren Menschen [5]). Eine Reihe anderer Bilderzyklen wie: „Das Vaterunser in Bildern"; „Christenfreude in Lied und Bild" und auch in weiteste Kreise unseres Volkes verbreitete Einzelblätter [6]) sprechen durch ihre Titel. Schwinds religiös-künstlerisches Schaffen möge die Beschreibung des Bildes „Die Waldkapelle" (1858) andeuten. Auf der Bank einer offenen Waldkapelle ließ sich ein Mädchen zu kurzer Rast nieder. Gedankenschwer sitzt es da. Rötlich schimmert sein Kleid. Auch auf dem Steinboden der Kapelle erglänzt diese Farbe und an einem Teil der Kapellenmauer, als ob sie hindeuten wolle auf den Ursprung der Liebe. Im Walde jubelt das Grün der Hoffnung, die durch den Glauben, auf den ein Stück Himmelsblau hinweist, ewiger Erfüllung gewiß ist. Eine sieghafte innere Natur besitzt dieses Mädchen, die sich mutig den Beschwernissen des Lebens, von denen uns der graue Weg und der fast ganz bedeckte Himmel erzählen, entgegenstellt, denn die Liebe und der Glaube befestigen dieses Gemüt in der Hoffnung.

Die folgenden Ausführungen zeigen, wie auch die Landschaft als solche dem Religiösen in der Kunst zum Druchbruch zu verhelfen vermag. Wie bekannt, gelangte besonders die norddeutsche Frühromantik aus einem starken Naturerleben heraus zu einer Art landschaftlicher Weltanschauungskunst [7]). Neben wenigen Gemälden Phil. Otto Runges [8]), die sich durch Plastik der Formen, Lichtbehandlung und Räumlichkeit auszeichnen [9]), ist es vor allem die sinnbildliche Darstellung seiner „Tageszeiten", durch die sich der Ruhm des Künst-

lers über die Nachwelt verbreitete. Sie bringen in einer „höchsten Empfindung“ das Weben und Drängen, den steten Wandel alles Geschehens in der Natur zum Ausdruck [10]). Doch wurde dieses Werk, wie schon erwähnt, nicht vollendet. Die „Tageszeiten“ sollten eine sinnbildlich belebte Verkörperung inneren kosmischen Werdegangs sein. Die Darstellungen sind von feinen atmosphärischen Lichtströmungen erfüllt, von einem Duft, der die Erde gleichsam wie mit Schleiern überzieht. In der Stahlstichausgabe der „Tageszeiten“ gibt der Künstler diesem seinem vergeistigten [12]) Naturerleben zum Beispiel im Bilde der „Morgen“ folgenden Ausdruck: Unten im Bildraum schwebt die Erdkugel, noch größtenteils in Wolken gehüllt; aus der Erde entsprießt eine Blume, deren mittlerer Kelch auf langem Stil sich geöffnet in den klaren, wolkenzerteilten Morgen erhebt, während die übrigen Knospen, leicht aufspringend, noch erdwärts geneigt sind. Auf ihren gebogenen Stengeln schweben musizierende Morgengeister, welche auch auf der geöffneten Blüte im Kreise sitzen, tagesfroh sich umarmend. Zu ihren Häupten schweben drei sich ebenfalls umarmende Lichtgeister, deren mittlerer den Morgenstern in der Rechten hält. In der Umrahmung des Ganzen erstrahlt in der oberen Mitte die Sonne, vor deren Majestät je ein Lichtgeist auf offenem Blütenkelch kniend sich neigt. In den Seitenrahmungen und unten sind weiterhin die morgendlichen Naturvorgänge gleichnishaft angedeutet. Im Ganzen läßt eine bewegliche Symmetrie auf ein tiefes Verständnis des Künstlers für das Organische in der Gesetzmäßigkeit des Naturgeschehens schließen. Wir spüren ein innig-kraftvolles Sich-in-die-Welt-Versenken, echt romantische Naturbeseelung, Ahndung des Allmächtigen in der Natur. Die „Tageszeiten“ sind somit das bedeutendste Denkmal früh-romantischen Erlebens in der darstellenden Kunst [13]) Auch C. D. Friedrichs Kunst erwuchs aus einem tiefen Naturerleben. Auch er malte die Tageszeiten, doch nicht als symbolische Kompositionen. Ein Tannenwald in der Frühe, eine Baumgruppe auf offenem Felde, von leichtem Dunst umwoben, ein klarer, heller Nachmittagshimmel über Felder und Wiesen, eine Waldlichtung mit bewölktem Abendhimmel zeigen uns, wie dieser Meister seine Naturerlebnisse dem Beschauer zu übermitteln sucht. Für ihn gibt es keine Rungesche Ornamentik mehr. Alle atmosphärischen Stimmungen werden künstlerisch verwertet. In den späteren Bildern des Gebirgs, in den Ostseedarstellungen, dem Sturzacker u. a. dürften wohl Kunstwerke entstanden sein, die den Forderungen eines Carus betreffs „Erdlebenbild“ vollauf entsprachen. Klotz, Kobell, Blechen, Wasmann u. a. suchten ein gleiches Ziel [14]) in ihrer Kunst, ohne jedoch das Problem in der Weise zu lösen, wie es Friedrich in manchen seiner Bilder gelang.

Nachdem wir das künstlerische Werk derjenigen Maler, die das Gefühl akzentuierten und die Schöpfungen jener, die das Gefühl zum Allgefühl in der Natur erweiterten und in symbolischen oder heroisch-landschaftlichen Kunstwerken auszudrücken suchten, angedeutet haben, gehen wir ein auf die Gestalter streng kirchlicher Kunst: Overbeck und Cornelius. Vorher jedoch mögen einige kleinere verwandte Meister erwähnt sein. Einer der empfindungsvollsten ist Schnorr von Carolsfeld. Eines seiner innigsten Bilder stellt den

hl. Rochus als Almosenspender (1827) dar. Der Meister weiß in Anlehnung an das Mittelalter uns die Handlung gegenwärtig zu schildern, indem er auf die Wiedergabe der Atmosphäre gänzlich verzichtet und die Personen sozusagen direkt uns gegenüberstellt [15]). Kräftig, doch feinfühlig ist die Linienführung. Joseph Führich nahm sich Dürers Marienleben zum Vorbild. „Der Gang Marias über das Gebirge" ist von dem Altdeutschen angeregt. Von religiösem Geist zeugt auch der Holzschnitt „Die Geburt Christi". Maria und Joseph sitzen vor dem in schlichter Strohkrippe in einer Felsenhöhle gebetteten Heiland, während eine Pilgerin mit einem brennenden Licht in der Hand am Eingang der Höhle anbetend kniet. Von Leonhardshof, die beiden Veit, Olivier, der Landschaften ganz im Overbeckschen Geist malte, Pforr mit seiner altdeutsch anmutenden Allegorie auf Overbecks und Pforrs Schicksal und Wach seien hier nur genannt.

Wir gehen über zu Overbeck, dem führenden religiös-kirchlichen Künstler seiner Zeit. Fast seine sämtlichen Werke sind von einer großen Innigkeit der Linienführung und einer harmonischen Farbgebung. Da der Meister einmal diese Kunstweise als die beste Ausdrucksmöglichkeit seiner religiösen Erlebnisse sich angeeignet hatte, ist eine Entwicklung bei ihm kaum noch festzustellen. Er blieb dieser Darstellungsweise während eines langen Lebens treu. Wir wollen als ein Beispiel von vielen den „Triumph der Religion in den Künsten", ein Gemälde, das ihn seit den 30er Jahren unablässig beschäftigte, näher beschreiben. Des Meisters Lebensweisheit, daß nämlich das Christentum die einzige Grundlage einer hohen Kunst für die Menschheit sei, liegt diesem Werke zu Grunde. Es stellt eine Versammlung von Persönlichkeiten aus der frühchristlichen Zeit bis zum 15. Jahrhundert dar, die dem Ewigen in ihrer Kunst gedient haben. Die späten Renaissancekünstler, die zur Verweltlichung der Kunst ihr gutes Teil beitrugen, hielt der Meister nicht für würdig, auf diesem Bilde zu erscheinen. Overbeck kannte die individuellen Züge der Künstler, die er darstellte, von Jugend auf und hatte sich mit ihrem Leben und ihrer Kunst auf das engste vertraut gemacht. Seine Freunde diesseits und jenseits der Alpen verschafften ihm authentische Bildnisse der in Frage kommenden Meister. Alle Gestalten des Bildes, selbst die erregten, sind voller Würde und Hoheit. Der Künstler hinterließ uns seine Auffassung über dieses Bild [16]). Er nennt es ein „Magnifikat der Kunst". Nur solche Meister, die ihre Gaben vorzugsweise dem Dienste der Religion geweiht hätten, seien dargestellt worden. Der obere Teil des Bildes sei eine Vision, die den unten versammelten Künstlern vorschwebe. Die Intention des Bildes sei die Symbolisierung einer im umfassendsten Sinne christlichen Kunst, die jede Richtung einbeschließe, aber, „um alle zu adeln und zu heiligen und als Opfer dem Höchsten darzubringen, der zu allem die Fähigkeiten in den Menschen gelegt [17]). Somit dürfte mit diesem Overbeckschen Bilde ein Kunstwerk von geistesgeschichtlicher Bedeutung geschaffen worden sein. Wenn man angesichts dieser Kunstschöpfung folgende Kritik liest [18]): „Abstrakte Gedankenreihen drangen ein und entfremdeten die Werke noch mehr der unmittelbaren Kraft einer naturnahen, eindringlichen Darstel-

lung", so ist dazu zu bemerken, daß es nicht im Sinne der Zeit und zumal Overbeckschen Kunstwollens lag, naturwahr darzustellen, sondern daß es ihm allein auf die bestmögliche Wiedergabe des religiösen Gehaltes ankam. Dieses Ziel hat der Künstler, der bewußt durch feinfühlige Linienführung und zurückhaltende, ausschließlich die Komposition stützende Farbgebung sein religiöses Kunstideal zu verwirklichen strebte, erreicht. Wenn auch das Bild ein recht abstraktes Unterfangen darstellt, so darf doch nicht außer acht gelassen werden, daß die Gedanken, die der Künstler hier gestaltet hat, selbstverständliches Eigentum vieler Zeitgenossen waren und daher nicht so abstrakt wirkten, wie es einer aus heutigen Zuständlichkeiten erwachsenen Kritik dünken mag.

Daß auch Cornelius, damals der Hauptförderer der deutschen Freskomalerei, einer gläubigen Religiosität in der Kunst zum Durchbruch verhalf [19]), möge die Beschreibung seines Bildes der Weihnacht in der Münchener St. Ludwigskirche erhärten. Weihnachts- und Dreikönigsbild sind in einem dargestellt. Aus dem geöffneten Himmel schwebt die Taube des heiligen Geistes herab. Der Vater breitet segnend seine Arme aus über den Sohn, „an dem er sein Wohlgefallen hat", der Welt zugleich den Frieden verheißend. Die musizierende himmlische Heerschar umgibt die beiden göttlichen Personen in wissender Erkenntnis des Erlösungsgeheimnisses. Auf dem Schoß der Madonna, die zentral in das den Stall darstellende symmetrische Holzgebäude hineinkomponiert ist, thront der kindliche Weltheiland, in Haltung und Gebärde ein Gott, einladend alle zur Kommunion mit sich selbst. St. Joseph ist in altchristlicher Weise dem Sohn und seiner Mutter völlig untergeordnet. Dieses Bild zeugt, wie andere Schöpfungen des Meisters — vgl. die Entwürfe zum Campo santo in Berlin —, von dem Ernst, mit dem der Meister die Geheimnisse des Glaubens in seiner Kunst gestaltete.

Wir gehen zum Schlusse dieser Ausführungen zu jenem Meister über, der in der Tiefe der Auffassung wie der Schlichtheit im Material vieles mit Albrecht Dürer gemeinsam hat. In seinem Karlszyklus (1840—47) im Krönungssaal des Rathauses zu Aachen war Rethel bemüht, das christlich-historische Moment überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Gerade in diesem Zyklus zeigt sich die auch sonst hervorragende Kraft des Meisters zur Komposition, das gute Verständnis für die bewegte Form und die Beherrschung der Kontraste. Alles dieses aber ist gestellt in den Dienst einer heroisch gestalteten Ethik [20]). Die sechs holzgeschnittenen Zeichnungen „Auch ein Totentanz" (1949) zeigen vollends die ethische Seite des Künstlers. In dem Erlebnis der Revolution begründet, wollen diese Darstellungen das sittliche Bewußtsein der Menschen aufrütteln. Nicht in der Feinheit Holbeinscher Zeichnung, sondern in der Kraßheit der Motive, die aus der meisterhaften Lichtbehandlung heraus förmlich in die Welt hinausgellen, spricht die Wucht der Geschehnisse zu uns. Die Linie wird zum Ausdruck erschütterndsten Gefühls, dramatischer Wirklichkeit. Die Primivität der Mittel erhöht die Wirkung. Mit dem Schnitt „Der Tod als Würger" (1847), der anläßlich der Cholera in Paris entstand, führt der Meister uns das „Rasch tritt der Tod

den Menschen an" vor Augen. Der letzte Holzschnitt Rethels stellt den „Tod als Freund" (1851) dar. Der Künstler versetzt uns in die Turmstube des Glöckners. Es ist gerade die Zeit des Abendläutens. Doch der Alte sitzt entschlafen in seinem großen Lehnstuhl mit im Schoß gefalteten Händen. Auf dem Tisch neben ihm liegt die Bibel, in der er noch vor wenigen Augenblicken gelesen. Der Tod, angetan mit einer langen Mönchskutte, die Kapuze über das Haupt gezogen, läutet statt des Verstorbenen mit friedvollem Neigen den abendlichen Gruß. Vom weitgeöffneten Fenster aus gleitet der Blick in das stille Land, doch nicht in eine unbestimmte Ferne. Das suchende Auge findet einen Ruhepunkt in dem Kirchturmkreuz, auf welchem der Blick des Toten zuletzt geruht haben mag.

Man denkt vor diesem Bild an des Meisters Worte über den Zweck und Inhalt der von ihm erstrebten Kunst [21]): „. . . . . wahrlich, sie ist nicht bloß zur Unterhaltung oder ästhetischen Bildung oder gar als Luxusartikel in die Welt gesetzt, nein, sie gehört unmittelbar zum nächsten Gefolge der christlichen Religion, sie ist ein Herold im prachtvollsten Gewand, welcher das Lob des Himmels nicht nur verkündigen, sondern auch befestigen soll."

Litaraturverzeichnis.

Aubert:	Runge und die Romantik, Cassirer, Berlin, 1919.
Boisserée:	Briefwechsel. Stuttgart, 1862. 1809.
Carolsfeld, Schnorr v.:	Briefe aus Italien, Gotha, 1826.
Carus, Carl G.:	Briefe über Landschaftsmalerei (1815—24), herausgegeben 1830.
Cassirer:	Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert. Berlin, 1919
Dohme:	Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts. 2 Bd. Seemann. Leipzig, 1886.
Eichendorff:	Siehe Mayer-Phanholz a. a. O.
Förster:	Peter von Cornelius. Reimer, Berl., 1874 (2 Bd.).
Führich:	Briefe aus Italien. Herder, Freiburg, 1883.
Hagen:	Ueber die romantische Ironie und ihren Bedeutungswechsel.
Hamann:	Die deutsche Malerei im 19. Jahrh. Breslau und Leipzig 1914.
Hanke:	Runge. Briefe. Berlin, 1930.
Hayn:	Die romantische Schule.
Hölderlin:	Kritisch-historische Ausgabe von Franz Zinkernagel, Insel-Verlag, Leipzig.
„	Gedichte. Insel-Bücherei, Nr. 50.
Howitt:	Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Uebers. von Binder, Freiburg 1886.
Huch, Ricarda:	Blüte der Romantik.
Imle:	Schlegels Entwicklung. Schönigh, Paderborn, 1927.
Jakobs:	Münster. Dissertation über Friedr. Wilhelm von Schadow (ungedr.).
Joachimi, Marie:	Die Weltanschauung der deutschen Romantik.
Jordan:	Schnorrs Wanderjahre. Zeitschrift f. bild. Kunst, II. Bd.
Kirchheim:	Dorothea Schlegel und deren Söhne, Mainz 1181.
Koch:	Peter Cornelius, Steinkopf, Stuttgart 1905.
Kunstwissenschaftl. Jahrbuch der Görresgesellschaft.	
Lamprecht:	Die Naturwissenschaften in Deutschland um die Wende vom 18. zum 19. Jahrh. (Beilage z. Allgem. Ztg.) 1867, Nr. 213.
Lichtenfeld-Jaffé:	100 Jahre deutsch-römischer Landschaft. Oesterheld u. Co., Berlin, 1907.
Knapp:	Die künstlerische Kultur des Abendlandes. 3 Bd. Schroeder. Bonn u. Leipzig, 1923.
Mayer-Phanholz:	Eichendorff über die Romantik. Oldenburg, München, Berlin, 1925.

Minor:	Tieck und Wackenroder. Berlin und Stuttgart (Deutsche Nationalliteratur).
Novalis:	Schriften. Berl., Reimer, 1837 (1. und 2. Teil).
Peltzer:	Goethe und die Ursprünge der neuen deutschen Landschaftsmalerei. Seemann, Leipzig, 1907.
Perthes:	Perthes' Leben. Gotha, 1896. Repertorium für Kunstwissensch. Bd. 49, Heft 2—3.
Ponten:	Rethel. Briefe. Berlin, 1912.
Richter, Ludwig:	Lebenserinnerungen (a) Hesse u. Becker, Leipzig, 1909.
" "	Lebenserinnerungen (b) Einhorn-Verlag, Dachau b. München.
Runge:	Hinterlassene Schriften. 2 Bd. Hamburg, 1840.
Schlegel, Fr.:	Philosophie des Lebens. 15 Vorlesungen, Wien, Schaumburg.
" "	Jahrbücher der Literatur 1819.
" "	Die hl. Cäcilia von Ludwig Schnorr, 1823.
" "	Fragmente und Ideen (n. Nummern zit.). Deibel, Sammlung Fruchtschale. Piper u. Co., München u. Leipzig.
Schmid:	Deutsche Landschaftsmalerei von 1550—1830.
Schmidt:	Die Lukasbrüder. Furchen-Verlag, Berlin, 1924.
Schnorr v. Carolsfeld:	Künstlerische Wege und Ziele. Wiegand. Leipzig
Schleiermacher:	Vertraute Briefe 1800.
Speckter:	Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien. Leipzig 1846.
Steinle:	Briefwechsel mit seinen Freunden.
Steinle:	Eduard von Steinle u. August Reichensperger in ihren gemeinsamen Bestrebungen für die christl. Kunst. 3. Vereinsschr. d. Görresgesellschaft f. 1890.
Veit:	10 Vorträge über die Kunst. 1. Vereinsschr. d. Görresgesellschaft für 1891.
Vogt-Koch:	Geschichte der deutschen Literatur. Bibliograph. Institut. Leipzig-Wien.

Anmerkungen.

zu den Abschnitten:

Der Rationalismus, eine Haupturſache der romantiſchen Bewegung.

[1]) Vogt-Koch, a. a. O. III, 32.
[2]) Eichendorff, a. a. O. 58.
[3]) Veit, a. a. O. 20, 34.
[4]) Eichendorff, a. a. O. 13.
[5]) Veit, a. a. O. 70, f; Koch, a. a. O. 73; Förſter, a. a. O. I, 156/57; II, 480.
[6]) Aubert, a a. O. 33.
[7]) Dohme, a. a. O. VII, 31, ff.
[8]) Wackenroder, a. a. O. 135, f.
[9]) Schlegel, a. a. O. Nr. 592.
[10]) Novalis, a. a. O. II, 30.
[11]) Eichendorff, a. a. O. 31, ff.

Das romantiſche Perſönlichkeitsideal.

[1]) Runge, a. a. O. I, 28; vgl. auch Schlegel, a. a. O. Nr. 598, 619.
[2]) Novalis, a. a. O. II, 128.
[3]) Novalis, a. a. O. II, 132/33.
[4]) Schlegel, a. a. O. Nr. 639.
[5]) Schlegel, a. a. O. Nr. 657.
[6]) Howitt, a. a. O. I, 93/94.
[7]) Novalis, a. a. O. II, 164.
[8]) Novalis, a. a. O. II, 132/33.
[9]) Novalis, a. a. O. II, 125.
[10]) häufig auftretender Gedanke bei Runge, Richter, Novalis, Schlegel u. a.
[11]) Richter, a. a. O. 157.
[12]) Runge, a. a. O. I, 6.
[13]) Förſter (a), a. a. O. I, 154, 247.
[14]) Richter (a), a. a. O. 636.
[15]) Richter (a), a. a. O. 433.
[16]) Schlegel, a. a. O. Nr. 661.
[17]) Förſter, a. a. O. I, 248.
[18]) Aubert, a. a. O. 80.
[19]) Caſſirer, a. a. O. 124, 235.
[20]) Runge, a. a. O. I, 1.
[21]) Schlegel, a. a. O. Nr. 669, 681.
[22]) Runge, a. a. O. I, 5.
[23]) Howitt, a. a. O. I, 87.
[24]) Novalis, a. a. O. II, 140.
[25]) Schlegel, a. a. O. Nr. 647.
[26]) Hölderlin, a. a. O. 507/08.

Die romantiſch-künſtleriſche Schau.

[1]) z. B. eines Fichte.
[2]) Knapp, a. a. O. III, 130.
[3]) Knapp, a. a. O. III, 131.
[4]) vgl. die Entwicklung von Runge, Richter, Hölderlin u. a.

[5]) Knapp, a. a. O. 131.
[6]) vgl. oben.
[7]) Knapp, a. a. O. III, 131.
[8]) Runge, a. a. O. I, 7, 11.
[9]) vgl. den Abschnitt: Das künstlerische Werk.
[10]) Knapp, a. a. O. III, 140.
[11]) Knapp, a. a. O. III, 135/36.
[12]) Knapp, a. a. O. III, 137.
[13]) Carus, a. a. O. 118/19; Veit, a. a. O. 38, f.
[14]) dieses und die folgenden Zitate: Knapp, a. a. O. III, 92.
[15]) 1797.
[16]) Runge, a. a. O. I, 13; Kunstwissenschaftl. Jahrb. a. a. O. 67.
[17]) Richter (a), a. a. O. 463.
[18]) Richter (a), a. a. O. 517.
[19]) Richter (a), a. a. O. 567.
[20]) Richter (a), a. a. O. 521.
[21]) Runge, a. a. O. I, 12.
[22]) Runge, a. a. O. I, 9.
[23]) Runge, a. a. O. I, 203.
[24]) Richter (a), a. a. O. 474; vgl. Kunstw. Jahrb. a. a. O. 69, 82; Jakobs, a. a. O. 4, 12 ff; 17, 23; Rep. f. Kunstw. Bd. 49, 130.
[25]) vgl. Veit, a. a. O. 103.
[26]) vgl. Schlegel, a. a. O. Nr. 389, 533, 622, 659, 703, 728.
[27]) vgl. Schlegel, a. a. O. 607.

Die Kunst als religiöse Aussage.

[1]) vgl. Veit, a. a. O. 38 ff; 55.
[2]) Arch. f. d. zeichn. Künste 352; Förster, a. a. O. I, 153.
[3]) vgl. oben.
[4]) Schnorr, a. a. O. 171.
[5]) Schnorr, a. a. O. 225/26.
[6]) Eichendorff, a. a. O. 37.
[7]) Eichendorff, a. a. O. 38.
[8]) Steinle R., a. a. O. 98.
[9]) Howitt, a. a. O. II, 105.
[10]) Cassirer, a. a. O. 192; Schmidt, a. a. O. 5—7.
[11]) Cassirer, a. a. O. 174.
[12]) Eichendorff, a. a. O. 53.
[13]) Führich, a. a. O. 133/34, 57, 87.
[14]) Runge, a. a. O. II, 148; vgl. Perthes, a. a. O. I, 105.
[15]) Rethel, a. a. O. 58, 115; vgl. Howitt, a. a. O. I, 85/86; Cassirer, a. a. O. 225.
[16]) vgl. Förster, a. a. O. II, 350 ff; Cassirer, a. a. O. 116, 125/26, 216.

Religiös-künstlerische Praxis.

[1]) Howitt, a. a. O. I, 161.
[2]) Howitt, a. a. O. I, 181.
[3]) Howitt, a. a. O. I, 86.
[4]) Förster, a. a. O. 117.
[5]) vgl. Cassirer, a. a. O. 122, 128; Howitt, a. a. O. II, 29, I, 164; Schmidt, a. a. O. 9.
[6]) Förster, a. a. O. I, 115/16.
[7]) Führich, a. a. O. 134.
[8]) Howitt, a. a. O. 178; vgl. Förster, a. a. O II, 104; Howitt, a. a. O. I, 181—83.
[9]) Howitt, a. a. O. I, 168, 277; II, 351.
[10]) Förster, a. a. O. II, 104.

[11]) Howitt, a. a. O. I, 186.
[12]) Howitt, a. a. O. I, 182.
[13]) Howitt, a. a. O. I, 399.
[14]) Howitt, a. a. O. I, 186.
[15]) Howitt, a. a. O. I, 188.
[16]) Führich, a. a. O. 158.
[17]) Runge, a. a. O. II, 223.
[18]) Howitt, a. a. O. II, 352.
[19]) Howitt, a. a. O. I, 183.
[20]) vgl. Veit, a. a. O. 16 f.
[21]) Howitt, a. a. O. II, 163.
[22]) vgl. Hist.-Pol. Blätter, Juni 1838, Bd. 65.
[23]) Förster, a. a. O. II, 234.
[24]) Förster, a. a. O. I, 247; II, 471/72, 474; vgl. Koch, a. a. O. 17.
[25]) Förster, a. a. O. I, 282.
[26]) Förster, a. a. O. I, 248.
[27]) vgl. Koch, a. a. O. 200.
[28]) Förster, a. a. O. I, 352.
[29]) Förster, a. a. O. I, 154, 247.
[30]) Howitt, a. a. O. I, 83, 84.
[31]) Howitt, a. a. O. I, 81.
[32]) Howitt, a. a. O. I, 85, 86.
[33]) Howitt, a. a. O. II, 8.
[34]) Howitt, a. a. O. I, 182.
[35]) Howitt, a. a. O. I, 81, 83, 84.
[36]) Runge, a. a. O. II, 177, 233.
[37]) Knapp, a. a. O. III, 142.
[38]) Runge, a. a. O. I, 203; II, 347.
[39]) Förster, a. a. O. I, 154.
[40]) Richter (a), a. a. O. 467; vgl. Howitt, a, a, O. 44, 48.
[41]) Richter (b) a. a. O. 501.
[42]) Richter (b), a. a. O. 529.
[43]) Richter (b), a. a. O. 539, 557.
[44]) Richter (b), a. a. O. 557.
[45]) Richter (b), a. a. O. 567.
[46]) Richter (b), a. a. O. 521.
[47]) Richter (b), a. a. O. 722.
[48]) Howitt, a. a. O. II, 381.

Runge als vollendete religiös-romantische Persönlichkeit.

[1]) Runge, a. a. O. I, 1.
[2]) Runge, a. a. O. I, 13.
[3]) Runge, a. a. O. I, 14.
[4]) siehe den von Binder lange n. s. Tode veröffentl. umfangreichen Nachlaß (1840).
[5]) Runge, a. a. O. I, 17.
[6]) Runge, a. a. O. I, 17.
[7]) Runge, a. a. O. I, 27.
[8]) Runge, a. a. O. I, 28.
[9]) Runge, a. a. O. I, 15.
[10]) Runge, a. a. O. I, 25.
[11]) Runge, a. a. O. I, 77.
[12]) vgl. Peltzer, a. a. O. 32.
[13]) Runge, a. a. O. II, 95.
[14]) Runge, a. a. O. II, 95.
[15]) Runge, a. a. O. I, 415.
[16]) Runge, a. a. O. II, 177, 203.

17) Runge, a. a. O. II, 223.
18) Runge, a. a. O. II, 147.
19) Runge, a. a. O. II, 147.
20) Runge, a. a. O. II, 223.
21) Runge, a. a. O. II, 223.
22) Runge, a. a. O. II, 246.
23) Runge, a. a. O. I, 7.
24) Hölderlin, Gedichte, a. a. O. 24.
25) Runge, a. a. O. II, 252.
26) vgl. d. Abschnitte: Das rom. Persönlichkeitsideal, Die rom.-künstl. Schau, Die Kunst als rel. Ausf.!
27) Runge, a. a. O. II, 236/37.
28) Klinkowström bei Runge, a. a. O. II, 271.
29) Runge, a. a. O. II, 167.
30) Runge, a. a. O. II, 237.
31) Runge, a. a. O. II, 234.
32) Runge, a. a. O. I, 12.

Der romantische Begriff des Künstlerischen in seiner religiösen Vervollkommnung.

1) vgl. Veit, a. a. O. 113.
2) vgl. Veit, a. a. O. 26; Richter, a. a. O. (b) 594, (a) 462; Schmidt, a. a. O. 12.
3) vgl. Richter, a. a. O. 636 (b); Goethe, Prog. III, 2, 111.
4) vgl. Runge, a. a. O. II, 81.
5) vgl. Runge, a. a. O. I, 25, 50; II, 223.
6) vgl. Runge, a. a. O. I, 7; Schlegel, a. a. O. Nr. 692.
7) Worte des Cornelius bei Koch, a. a. O. 14.
8) vgl. Richter, a. a. O. (b) 103.
9) vgl. bes. Hölderlin, Novalis.
10) vgl. Richter, a. a. O. (b) 557; Runge, a. a. O. II, 246; Steinle, a. a. O. II, 349.
11) vgl. Richter, a. a. O. (a) 636.
12) vgl. den Satz Carus' bei Peltzer, a. a. O. 27; Goethe, Eckermann-Gespräch am 18. 4. 1827.
13) wohl hingegen weniger entscheidende Züge, z. B.: die „Gemüthaftigkeit", die gefühlsselige Unbegrenztheit, das selten klar zum Ausdruck kommende pantheistische Moment, die „Ironie" u. a.!
14) vgl. d. letzt. Abschnitt dsr. Arbeit.

Das künstlerische Werk.

1) vgl. Schmidt, a. a. O. 16.
2) „Die hl. Cäcilia von Ludwig Schnorr", Fr. Schlegel, 1823.
3) vgl. Steinle, a. a. O. II, 48.
4) vgl. Runge, a. a. O. I, 61.
5) vgl. Richter, a. a. O. 64 (a)
6) „Christnacht", „Christlicher Hausfegen" u. a.!
7) vgl. hinsichtl. ähnlicher heutiger Bestrebungen: Thode, Acht Vorträge über neudeutsche Malerei. Heidelberg, 1905.
8) vgl. Peltzer, a. a. O. 43.
9) vgl. Runge, a. a. O. I, 146.
10) vgl. Runge, a. a. O. I, 32, 35 f, 61, 68.
11) vgl. Runge, a. a. O. I, 67, 70.
12) vgl. Runge, a. a. O. II, 514 f.
13) Peltzer, a. a. O. 7, ff; Runge, a. a. O. I, 176.
14) vgl. Peltzer, a. a. O. 41, 50; Lichtenfeld-Jaffé, a. a. O. 24 f, 95; Schmid, a. a. O. 85; Hamann, a. a. O. 88.

[15]) vgl. Jordan, a. a. O. II, 8.
[16]) vgl. Howitt, a. a. O. II, 61 ff.
[17]) vgl. „Overbecks Werk und Worte" bei Willmanns. 1841. Frankf./M.
[18]) Knapp, a. a. O. III, 95.
[19]) vgl. Hamann, a. a. O. 57, wo d. Verf. zwar der Haltung der Nazarener nicht gerecht wird, jedoch der Religiosität des Cornelius und seiner Kunst klare Worte schenkt.
[20]) vgl. Hamann, a. a. O. 153.
[21]) vgl. Rethel, a. a. O. 76.

Lebenslauf

Am 30. Januar 1904 wurde ich als Sohn des Reichsbahninspektors Heinrich Vahle und seiner Frau Maria geb. Jordan zu Bocholt in Westf. geboren. Nach dem Besuch der Volksschule in Münster in Westf. erwarb ich Ostern 1924 das Reifezeugnis des hum. Gymnasiums Carolinum zu Osnabrück. Ich studierte an den Universitäten Freiburg und Münster und hörte u. a. bei den Herren Professoren Mausbach, Tischleder, Rosenmöller, Ettlinger, Sauer, v. Salis, Wackernagel. Zu besonderem Dank bin ich Herrn Prof. Dr. Martin Wackernagel verpflichtet.